العدد الاول
كانون الثاني (يناير)
السنة التاسعة

No. 1 - Janv.
9ème année

الآداب
مجلة شهرية تعنى بشؤون الفكر
بيروت
ص.ب ٤١٢٣ – تلفون ٣٢٨٣٢
AL-ADAB REVUE MENSUELLE CULTURELLE
BEYROUTH. LIBAN B.P. 4123
Tél. 32832

رئيس التحرير
والمدير المسؤول
الدكتور سهيل ادريس
Rédacteur en chef et directeur
SOUHEIL IDRISS



نحن والنقد

بقلم الدكتور سهيل ادريس

لا نحسب احدا من مؤرخي الادب العربي الحديث ينفي ان يكون النقد عندنا متخلفا عن سائر فنون الادب . فقدبات الامرمن الوضوح بحيث لا يختلف فيه اثنان . ووراء هذه الظاهرة تكمن رغبة « الاداب » في ان تخصص هذا العدد لدراسة واقع النقد الادبي في نتاجنا المعاصر .

والحق ان الفنون الادبية قد سجلت على اختلافها تقدما ملموسا منذ نصف قرن ، فتطور الشعر العربي شكلا ومضمونا ، وولدت في القصة والرواية الوان جديدة لم يكن للادب العربي سابق عهد بها ، وعمقت الدراسة الادبية واتخذت لها سمتا ومنهاجا . اما النقد فلم يجار هذا التطور الا من بعيد ، وظل متوقعا لا يعرف الا اقلاما نادرة ، تمارسه بين الفينة والفينة على سبيل الهواية ، وقليلا ما تقعده او تمنهجه . ومهما يكن من امر ، فقد حافظ معظم الآثار النقدية على المفهوم الكلاسيكي للنقد ، من انه تمييز الجيد والرديء في النتاج الادبي في حين ان تطور الفنون الادبية قد دفع النقد اشواطا بعيدة اصبح فيها عملا ابداعيا مستقلا بنفسه وكف عن ان يكون فنا طفيليا يعيش عالة على الشعر او القصة او المسرحية ، ويقتصر على ان يمتدح وينوه او يجرّح ويدين . ثم ان النقد بمفهومه الحديث يستعين استعانة واسعة بسائر العلوم والفنون ، ويستمد كثيرا من احكامه ومنظوراته من علم النفس والاجتماع بصورة خاصة ، ليحاول – فيما يحاول – ان يموضع الاثر المدروس بالنسبة لمعطيات السلوك البشري ومعطيات المجتمع الذي ينبع منه .

وليس هذا مجال البحث في اسباب تخلف النقد الادبي عندنا ، ولكننا نحب ان نشير الى ان من هذه الاسباب الاعتقاد بان النقد بحد ذاته ليس في الغالب موضع احترام مما يزهد الادباء بالاقبال على كتابته ، وهذا ما يجعل التخصص في النقد عندنا شيئا نادرا ، حتى ان عدد النقاد الذين يمارسون هذا الفن ممارسة متصلة لا يتجاوزون في الوطن العربي كله اصابع اليد ، بينما نجد النقاد الممارسين في بلاد الغرب يعدون بالمئات ويسهمون في دفع الحركة الادبية وتطويرها . واذا تساءلنا عن سبب هذه الظاهرة ، اعني عدم احترام

الآداب
في عامها التاسع

تدخل هذه المجلة عامها التاسع ، وهي من الاحساس بالفتوة والنشاط كأنها تدخل عامها الاول فحسب ..

لقد انتشرت الاداب في اربعة اركان الوطن العربي ، واصبحت – بكل فخر – زادا فكريا ينتظره كل مثقف عربي في اخر كل شهر . ومهما قيل عن مادة المجلة ، وايا كان الرأي في بعض ما تنشره ، وهي تتوخى به التشجيع قبل كل شيء ، فلا ريب في انها تظل موضع ثقة الادباء جميعا ، الى اي جيل انتسبوا .

لقد انتشرت الاداب في اربعة اركان الوطن العربي ، واصبحت – بكل طريقها وخطتها واتجاهها ، مهما عانت من منع في عدد من الاقطار العربية ، وهي تأمل دائما ان تكون المرآة الحقيقية لتطور الادب العربي الحديث .

النقد والنقاد، دخلنا دائرة مفرغة : لان النقد لا يقوم بمهمته قياما رصينا جادا : وهذا صحيح الى حد بعيد ، فقلما نجد ناقدا يتناول الاثر الادبي بالدراسة وهو متزود بالموضوعية او بالشمولية . فالنقاد هم على الغالب اما ادباء موتورون حاسدون يقبلون على الاثر وفي نيتهم ان يحطموه ، او مداحون مغالون ، او ادباء يؤمنون بنظرية معينة محدودة يريدون ان يطبقوا الاثر عليها ، فاذا انطبق فهو الاثر الرائع ، واذا حاد ، كان تافها ! قلنا انهم كذلك على الغالب، وهذا يعني ان بعض النقاد الاخرين يحاولون ان يقبلوا على الاثر من غير فكرة مسبقة، ويودون ان يكونوا متجردين نزهاء . فاذا انتهوا من عملهم النقدي ، وضميرهم في رضى ، هب الكاتب المنقود ليلصق بهم كل تهم التغرض ، اذا لم يتهمهم بغير ذلك من تهم التحقير . واذكر هنا على سبيل المثال ذلك الناقد الذي كلف يوما بدراسة رواية عربية صدرت منذ حين ، فتناولها بكثير من التجرد والموضوعية والمنطق ، فاذا المؤلف يشن عليه حملة تحقيرية ارهابية كانت حجته الاولى فيها ان الناقد شخص لم يسمع به احد بعد .. واحسب ان على هذا الناقد ان يكون شديد الايمان بفنه ، وعميق الثقة بتجرده وبنفسه ، والا زهد بالنقد ، وانقطع عنه ، فظل عدد النقاد في الوطن



العربي ثلاثة او اربعة ، وزاد شعورنا بازمة النقد الأدبي المعاصر ..

والحق ان ادبنا العربي الحديث بامس الحاجة الى نقاد واعين مخلصين يؤمنون قبل كل شيء بانهم يحاولون ان يسهموا بتطوير النتاج العربي . وان هذه الفترة من تاريخنا الادبي هي احوج الفترات الى مثل هؤلاء النقاد . ذلك ان جيلا جديدا من الكتاب يصدر اليوم براعم متفتحة في الشعر والرواية وسواهما ، ويلتمس في آراء النقاد المخلصين ما يرشده الى تغذية هذه البراعم بنسغ جديد منعش . وقد كتب لي مؤلف شاب يعبر عن المه من ان كتابه الاخير لم يلق الا الاذن الصماء من قبل النقاد ، فلم يشر اليه احدهم بخير او بشر ، ولم يتمكن هو من ان يعرف مدى ما حققه من تقدم (او تأخر..) بالنسبة لمؤلفاته السابقة . وبالرغم من انني لا اؤمن بان مهمة الناقد ان يكون « مرشدا » او «دليلا» ، فقد ادركت مأساة هذا المؤلف الذي لا يكف عن الانتاج والذي تلقى كتبه رواجا طيبا بالاجمال . انه يريد ان يظل مخلصا لفنه ، ولكن ليس ثمة من يعينه على ذلك . واياً كانت ظروف هذا المؤلف، فان كل كاتب يستشعر مأساة عميقة حين يجد ان ما يكتبه لا يلقى همسة حب او حنان او حتى همسة عتاب .. وصحيح ان مأساة النقد عندنا ، من مأساة الادب كله ، ولكن لا شك في انها ذروة فصول هذه المأساة ..

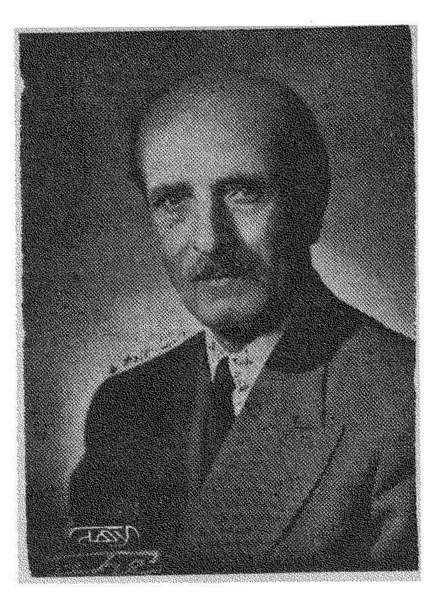
ان احدنا ليتناول صحف الغرب الادبية في اسبوع واحد ، او في شهر واحد ، فيجد في خمس او ست منها دراسات نقدية مطولة عن اخر الكتب التي صدرت هناك ، ويدرك مدى الاهتمام الذي يعلقه النقاد والادباء والقراء عامة على اخر النتاج الادبي.. اما هنا ، فتمضي الشهور بل السنوات قبل ان يحظى الكتاب ـ والكتاب الجيد في غالب الاحيان ـ الا بكلمة حيية ... وما اشد حاجة الاديب عندنا ، حين لا يلقى كتابه الرواج الذي ينتظره والذي يعلق عليه الامال الكبار ، لان يسمع كلمة عزاء.. على الاقل ، تعينه على المضي في الدرب الطويل الموحش الذي اختاره لنفسه ...

ومهما قيل من أن الاديب المبدع يتبع في نتاجه دوافع موهبته وحدها ، فهو يفيد بلا شك من نقد الناس لآثاره وقد تأتي هذه الفائدة بطريقة لاواعية .

فاذا اضفنا الى هذا كله ما يثيره النقد عادة من حركة ادبية ونشاط ذهني ، وما يستتبعه من تشجيع على الكتابة والمحاولة ، ادركنا اهمية هذا اللون من النتاج في ادبنا المعاصر . ولا تزعم هذه المجلة انها قد حققت هذا كله ، ولكنها تحاول ان تنشط هذا التيار النقدي للكتب والمقالات بما تنشره في كل عدد من اعدادها في ابوابها المختلفة ، ولاسيما في بابي « النتاج الجديد » و « مناقشات » .

واذ تقدم « الاداب » هذا العدد الخاص ، بما يحويه من دراسات نظرية وتطبيقية ، ترجو ان تدعم حركة النقد الادبي العربي المعاصر ، وتضيف لبنة اخرى الى بناء الادب الذي نحاول جميعا تشييده في نهضتنا الحضارية الجديدة .

سهيل ادريس



النقد والكلمة

بقلم ميخائيل نعيمه

الحرف ، ومن الحرف الكلمة ـ تلك ، في اعتقادي ، هي معجزة الانسان الكبرى ، ولكنها معجزة الفها الناس الى حد ان باتت عندهم وكأنها من اتفه التوافه . وذلك هو شأن الناس مع العجائب التي تكتنفهم في عالم كل مافيه عجيبة . فهل ادهى من ان تأخذ حروفا لاقيمة لها في ذاتها ولا معنى ثم تزاوجها بهذه الطريقة او بتلك فاذا بها كلمات ، واذا الكلمات عوالم تضج بالحياة والحركة ، وتموج بشتى الاحاسيس والافكار ، والاشكال والالوان ؟

هاك ، على سبيل المثل ، حروفا ثلاثة : ب.ح.ر. ـ انها حروف واهية ، جامدة ، ميتة ، وانت لو رددت كلا منها بمفرده ، ولو حدقت اليها منفصلة من الان وحتى قيام الساعة لما وقعت فيها على اي شيء يحرك فيك فكرا ، او يثير احساسا ، او يرسم صورة . ولكنك حالما تصل الاول منها بالثاني والثاني بالثالث تتكون لديك كلمة « بحر » . وهنا تتم المعجزة ، ففي اسرع من رفة الجفن تراك امام مدى ازرق تتواثب فيه الامواج وتتدافع ، وتزبد وترغي ، وتهدر وتزأر ، ثم ترتطم بالشاطىء فتتكسر وتتقهقر ؟ولكنها لاتلبث أن تعود الى الهجوم من جديد . وقد تكون انت ، ساعة تسمع او تقرأ كلمة « بحر » ، على بعد الاف الاميال من أي بحر .

وتمضي تبدل في تزاوج الحروف الثلاثة فاذا البحر « حرب » او « حِبر » او « حَبر » او « ربح » او « رحب » او « برح » او اشياء اخرى قد لاتخطر لك في بال ، ولكنها تخطر في بال القاموس ، وكلها يزخر بالمعاني والصور ، اوليس في ذلك مايشبه السحر ؟

ان يكن في تزاوج الحروف ضرب من السحر فالسحر ، كل السحر ، في تزاوج الكلمات بحيث تغدو عبارات ، ثم في تزاوج العبارات بحيث تؤلف الصفحات ، وتؤلف الصفحات المجلدات ، ثم تؤلف المجلدات المكتبات التي يختزن الناس فيها كل ماوعوه واختبروه من شؤون حياتهم على الارض منذ الاف الاجيال . والذي وعاه الناس واختبروه على كر الاجيال هو مايدعونه المدنيات والحضارات .

هذه الكلمة العجيبة التي تبني المدنيات والحضارات هي وحدها عدة الاديب يتصرف بها حسبما يمليه عليه فكره وخياله ومزاجه وذوقه ، وهو اذ يخلق منها قصيدة او مقالا او قصة او غير ذلك من ضروب الادب انما يخلق ، في الواقع ، جانبا من نفسه . ذلك لان الكلمة والمتكلم واحد ونحن لاندري ايهما الخالق وايهما المخلوق . فالذي نفسه في ضباب لايمكن ان ينطق او يكتب غير الضباب . والذي نفسه فاجرة يأتيك بالادب الفاجر . والذي يعيش في صحاصيح من الفكر والاحساس والخيال يتعذر عليه ان يحملك الى الاعالي والاغوار . والذي نفسه عشواء أو مزكومة ، او في اضطراب لايستطيع ان يفتح عينيك على ما في الحياة من بديع الصور ، ولا انفك لما فيها من طيب الشذا ، ولا اذنيك لانغامها الساحرة .

ولولا ان الكاتب يعرض عليك وعلي مايكتبه لما كان لي ولك ان نحاسبه عما يكتب . ولكنه عندما ينشر مايكتب يجعل من نفسه مشاعا لكل من يقرأه ، فكأنه يدعوني ويدعوك الى مشاركته في ماخلقه من نفسه على انه بعض من نفسك ونفسي كذلك ، واذ ذاك فمن حقك وحقي ان نقول له الى اي حد نشاركه اولا نشاركه ؟ او الى اي حد ننسجم واياه او لاننسجم .

اقول من حقك وحقي ، ولا اقول من واجبك وواجبي . لان في استطاعتك واستطاعتي ان نقرأ وان نسكت عما نقرأ . والسكوت من ذهب حتى في شؤون الفن والادب ، الا ان معظم الناس لايطيقون السكوت . فهم ابدا يحدثون عما بينهم وبين الاشياء والاحداث والناس من انسجام او عدم انسجام . فحيثما كان الانسجام كان الحديث حديث رضى وانشراح واطمئنان . وحيثما انفقد الانسجام كان الحديث تافقا وشكوى وامتعاضا ، ولا يندر

ان يكون شتيمة وسبابا . من هنا كان النقد وكان الناقدون.

عندما يحدثك الناقد عن اثر ادبي فهو انما يبين لك مدى التجاوب بين نفسه ونفس الكاتب في ذلك الاثر بالذات . فنقده اما انشراح واما امتعاض . او هو انشراح هنا وامتعاض هناك . وما اكثر ماينشرح ناقد حيث يمتعض الاخر . او يمتعض حيث ينشرح . ولا عجب في ذلك على الاطلاق . فالكلمة التي هي عدة الكاتب ، مثلما هي عدة الناقد ، ليست ذات دلالة واحدة ، ولون واحد ، ونغم واحد ، ورائحة واحدة عند جميع الناس ، ذلك لان الذين ينطقون بها ، او يكتبونها ، ليسوا من مزاج واحد ، ولا هم في مرتبة واحدة من الفهم والذوق والاحساس وقدرة الانفعال والتخيل . والكلمة التي تبدو لك في القاموس كما لو كانت محدودة القياس والمعنى تغدو وكأنها بغير حدود عندما ينطق بها لسان او يخطها قلم . فحدودها اذ ذاك حدود فهم الناطق او الكاتب وحدود ذوقه وخياله ومقدرته على تحسس المعاني والالوان ، والروائح والانغام .

ومثلما يشق عليك ان تقع على كاتبين في مستوى واحد من ذاك القبيل ، كذلك يتعذر عليك ان تقع على قارئين ، او ناقدين ، يتذوقان اثرا ادبيا واحدا بطريقة واحدة . فمزاج الواحد غير مزاج الاخر ،وخبرته غير خبرته ، وذوقه غير ذوقه ،والزاوية التي ينظر منها الى الحياة غير زاويته . ولو ان الناس تساووا في ذلك كل المساواة لما كان بهم اقل حاجة الى النقد والناقدين .

وكما يخلق الكاتب نفسه في مايكتب يخلق الناقد نفسه في ماينقد . وما الاثر الذي ينقده غير الحافز والمشحذ . اما النور الذي يلقيه على ذلك الاثر فنوره . وهذا النور قد يكون نور شرارة ، او ذبالة ، او فرقد ، او قمر ، او شمس ، وقد يكون نارا في هشيم . وذلك هو مبعث الفوضى في دنيا الكتابة ودنيا النقد .

فما اكثر مايتصدى ناقد نوره نور الشرارة لنقد اثر نوره نور الشمس ، واذا النتيجة مهزلة ومأساة في آن معا. فالشرارة لاتحجب الشمس ولا تطفئها ولا تزيد في نورها . اما الشمس فتبتلع الشرارع . وقد يحدث ان ينبري ناقد نوره نور الشمس لنقد كاتب نوره نور الذبالة . فتكتسب الذبالة ، ولو الى حين ، ألقا ليس لها . مثلما قد يحدث ان يلقي ناقد بشرارته في كومة من الهشيم فتندلع منها ألسنة النار عالية ، باهرة صاخبة . ولكنها لاتلبث ان يخبو لظاها، فاذا بها رماد في رماد .

هكذا كان . وهكذا سيكون مادامت الكلمة مشاعا للجميع وما دام التفاوت في الفهم والذوق والمزاج بين الناس كالتفاوت بين الشرارة والشمس . ولن يجديك اي نقد مع الذين نورهم غير نورك ، واتجاههم في الحياة غير اتجاهك .

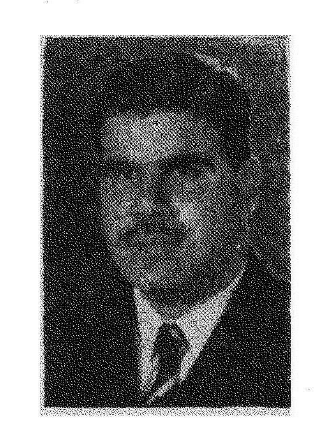
وقد يجديك الصبر . ويجديك اكثر من الصبر التفكير في حكمة الحياة التي تخلق الارزة والعوسجة ، والنسر والخفاش والشمس والحباحب فلا تخجل ولا تندم . بل تجعل لكل ماتخلقه قيمة في ذاته ، وقيمة متممة لقيمة غيره . فالغابة لاتقوم بما فيها من سوامق الشجر ، بل لابد مع السوامق من الاشواك والادغال واللبلاب .

كذلك لايقوم الادب بالعباقرة والروائع فقط ، بل لابد مع عباقرة الكتاب من الكويتبين ، ومع الروائع من التوافه. مثلما لابد من نقاد لاينتشون الا بعبق العبقرية وروعة الروائع . ومن نويقدين يتلهون بتوافه الكويتبين ويصنعون من الحبة قبة .

اما السر في هذا التفاوت العظيم فيكمن في طبيعة المعجزة التي هي الكلمة ، وطبيعة الذين يتخذونها اداة للتفريج عما في نفوسهم . فالذين اوتوا نعمة الفهم والذوق يقدسون الكلمة . فتأتي على ألسنتهم واقلامهم طاهرة من النفاق ، منزهة عن الحذلقة والبهرجة والدجل والرياء وحب الظهور . والذين نصيبهم من الفهم والذوق ضئيل لايحسون قدسية الكلمة. فلا يتورعون عن الفحش بها ، وعن جرجرتها في الرغوة التي تثيرها اهواؤهم من ساعة لساعة ومن يوم ليوم .

تلك ،كما ترى ،هي طبيعة الكلمة ، وطبيعة الذين خلقوها ليعودوا فيخلقوا انفسهم بها . وهي طبيعة لايغيرها سحر ساحر ، ولا نقد ناقد ، ويغيرها كل منا بجهده الخاص اذا هو غير ما بنفسه .

ميخائيل نعيمه



أزمة النقد العربي

بقلم الدكتور عبدالله عبدالدائم

«ان الربط بين الانطلاقة القومية والتفتح الانساني ـ وهو ربط لا تكون بدونه الوثبة القومية جديرة بهذا الاسم ولا تصل بدونه الى غايتها ـ تقع على الادباء مسؤولية القيام به ، وتقع على النقاد مسؤولية تذكير الادباء بمعناه وضرورته .»

لا شك ان الادب العربي المعاصر يعاني من بحران طويل ، قد يتمخض عن خصب وعطاء وقد لا يلد غير بحران اوسع . واجتناب النتيجة الثانية لا يكون الا اذا وعى الادب البحران واستطاع ان يتجاوزه عن طريق مغالبته لذاته ، وعن طريق ادراك الادباء مسؤوليتهم ورسالتهم .

ان كل عمل خلاق لا يكون الا اذا انفتح صاحبه على افق الحرية الكاملة المطلقة . ونقصد بالحرية هنا ان يعي الشخص المؤثرات التي تدفعه الى عطائه وسلوكه ، وان يحاول عن طريق هذا الوعي التام لها ، ان يتحرر منها ولو الى حين ، ليتخذ من دونها ومن فوقها موقفا اصيلا شخصيا .

ان كل انسان ابن مجتمعه وابن الظروف الاجتماعية التي يحيا فيها ، ولا يتم تكون الانسان كانسان ما لم يندمج بهذا المجتمع ويتمثل حضارته وقيمه وخيراته الثقافية . غير ان ثمة شكلين من اشكال الاتحاد مع المجتمع وامتصاص حضارته : الاول سلبي منفعل لا يعدو ان يكون المرء فيه قابلا لا فاعلا ، متلقيا تراث المجتمع دون ما مشاركة نقدية فعالة يقوم بها . واذ ذاك يكون انسانا متبعا لا مبتدعا ، يرزح المجتمع فوقه وينوء بقيم هذا المجتمع ، بدلا من ان يكون له هذا المجتمع وقيمه اداة الهاب وتفتيح . اما الشكل الثاني من اشكال الاتحاد مع المجتمع فقوامه ان يتحرر الفرد من المجتمع الى حين ، عن طريق وعي يعلو على كل شيء ويمحو كل شيء ليبني الاشياء من جديد ، ويشكك في كل قيمة ليلد قيما حقة . وقد يعود مثل هذا الفرد ، بعد هذا التحرر المطلق والمحو التام ، الى ان يتبنى كثيرا من قيم مجتمعه ، والى ان يمتص تراثه وحضارته . ولكنه اذ يفعل يكون في الواقع بانيا لقيم جديدة وان تكن موجودة ، خالقا لحضارة حية مستحدثة وان تكن عريقة في القدم . على ان هذا الفرد قد يجاوز في احيان اخرى ما في مجتمعه ، ويرى ان بعض ما فيه من قيم يحتاج الى تقويض او تعديل ، وعند ذلك يقف موقف الثائر المجدد . وفي الحالين يقف مثل هذا الفرد من المجتمع ومن القيم الانسانية التي يحملها موقفا حرا خصيبا : انه الان يأخذ القيم على عاتقه ومسؤوليته ، ويدافع عنها دفاعه عن حقيقة رآها ووصل اليها بعد رياضة وجهد وتجربة عميقة . انه الان قادر على ان يغالب كل شيء ، حتى نفسه ، في سبيل تلك الرؤية التي رآها ، رؤية الحقيقة وقيمها .

وما يصدق على الفرد في سائر مجالات النشاط الاجتماعي ، يصدق خاصة على الاديب وعلى مجال الابداع الادبي . فالاديب لا يكون مبدعا حقا لمجتمعه ، ما لم يغد هذا المجتمع الذي يتأثر به شيئا في قبضته ، يعرف انه يتطلع اليه من الذرى ويعرف ان يتفاعل معه تفاعلا اعمق بعد ان عرف هذا الاشراف البعيد ، وبعد ان تحرر منه ليعود اليه عودا احفل بالنور . وعندما يتأتى للاديب مثل هذا التحرر من ربقة الانسياق مع المؤثرات الاجتماعية دون ما وعي كاشف لها ، يستطيع ان يكون اديب المجتمع المرتقب . انه يكون الاديب المرجو عندما يدرك ان مهمته الكبرى كشفت الامور وبسط الحياة في اعماقها امام القراء ، وعندما يدرك ان مثل هذا الكشف الوضاء لحقيقة الوجود ، لا ييسر الا لمن استطاع حقا ان يخلق الوجود من جديد ، ان ينظر اليه نظرة بديئة ، ان يزيله الى حين ، ليستطيع بعد ذلك ، ان يرى ما فيه رؤية المشرف المطل .

مثل هذا الموقف وحده هو الذي يقوى على ان يولد من البحران الراهن عطاء وخصبا ، وان يخرج من هذا التخبط الادبي الى أدب حق يمثل وجهة نظر موحية ملهمة ينظر بها الاديب الى الكون والاشياء . فالادب الذي لم يتحرر من الوجود العادي الضيق ليتصل بالوجود الصميم ، الوجود بمعناه العميق وبجوهره الشامل لا يستطيع ان ينقل الحياة الى الاخرين .

هذا الانتقال من البحران الى الموقف الادبي الاصيل لن يتم الا اذا اسهم النقد الادبي في المعركة اسهاما جديا وتحمل مسؤوليتها . فكلنا يدرك ان ادبنا حتى الان ادب يكاد يشبه تلك النباتات البرية التي تنمو في الفيافي ، ولا تجد من يشذبها او ينظمها او ينقل شذاها . وكلما تقدم

بنا الزمن ادركنا ان دور النشر تقذف كل يوم بجديد متكاثر ، وان ما تقذف به متروك الى القراء ، يحكمون عليه كما يشاءون بينهم وبين انفسهم او يستمتعون دون ان يكلفوا انفسهم عناء الحكم . وقلما نلقى نقدا هاديا يشير ببنانه الى قيمة ما ينتج ، ويصنف النتاج تصنيفا يضع كل شيء في مستواه ومكانه . ومن منا لا يلمس اضطراب الشبيبة فيما يقرأون : انهم يحارون في أي النتاج يقرأون، وكيثرا ما تحول حيرتهم هذه بينهم وبين ان يقرأوا شيئا .

وحتى اساتذتهم الذين تقع عليهم مهمة ارشادهم ، يضلون غالبا ضمن النتاج المتكاثر ، وما ينصحون به غالبا كتب اطلعوا عليها لانهم اطلعوا عليها كما تقع الفراشة على اي زهرة . ومن العسير ان ييسر للشبيبة في بلدنا ، سواء عن طريق اساتيذهم او من يفوقهم علما وخبرة ، ان يتبينوا صفحة الادب المعاصر لهم واضحة كاملة ، وان يدركوا اخيرا ما هو اجدر بان يتخير .

والازمة لا تقف عند حدود الشبيبة وحدهم ، بل هي تتعداهم الى الكتاب انفسهم . ان هؤلاء الكتاب ينتجون دون ان يصلوا هم انفسهم في نهاية الامر الى ان يضعوا نتاجهم في المكان الصحيح ضمن النتاج الواجب للمجتمع . فالنقد الذي يحجم هذا النتاج ويوازن ويستخلص ، نقد

كان لهم من شأن ، وقلما يحاولون ان يجعلوا من الادب تجاوزا للزمن وللذات ، وقلما يضعون انفسهم في سباق مع الزمن وفي سباق مع انفسهم . وموقفهم هذا يرجع فيما يرجع الى انعدام النقد الذي يحمل صوت الحقيقة القاسي . يضاف الى هذا ان الشيخ بطبعه محافظ ، يعيش غالبا في ماضيه ، ان لم يقم حقا بتجربة فكرية ونفسية عنيفة تجعله في شباب فكري دائم ، بل تجعله كما يقول بعضهم مراهقا الى الابد . ومن مهمة النقاد ان يدفعوا مثل هؤلاء الادباء الشيوخ الى اقتحام هذه المغامرة الجريئة ، الى خلق صبوة ابدية الى نضارة الحياة ونسغ الوجود . ان الاديب الكبير هو الذي يبلغ اللحد وهو ما يزال ينادي الحياة نداء الشاب الظامىء الى كنهها وجوهرها .

وعبثا يقول القائلون : ان الاديب الكبير ليس في حاجة الى من يدفعه ويذكي صبوته ويشعل موقده . فتلك شنشنة بالية عفى عليها الزمن . وصراع الادباء قديما حول دور كل من الموهبة والصناعة في خلق الادب ، صراع تجاوزته الايام . ومن الامور التي اثبتتها طائفة من الدراسات والبحوث اليوم ان العبقرية في حاجة الى حماية ورعاية وانها لا تنبت وتنمو كما ينبت الفطر او كما تنبثق

على ما فيه من غنى ، يؤدي في النهاية الى فقر خطير ، ان لم يرفد بدم جديد ، بمعنى جديد ، بمقاصد مولدة . **وإجترار الذات الطويل** ، والتأمل المرآوي المتصل ، لا بد **ان يقود الى عزلة** مع الذات لا تحمل معنى اتصال اعمق مع الاخرين ، وانما تعني انعزالا حقا عن التجربة الانسانية. ومن شأن الناقد ان يرد الاديب دوما الى التواصل مع تجربة غيره من الادباء والى الاتصال بالتجربة الانسانية عامة انه اقدر من الاديب على الكشف عن انحراف هذا الاخير شطر نرجسية ذميمة أو سرد غافل . **ان الناقد هو الجسر**

نتائج

مُسَابقَاتُ «الآدابْ»

✶



الشعر الجديد في نظر النقد الجديد

بقلم الدكتور محمد مندور

استفحلت قضية الشعر الجديد على نحو مثير في جمهوريتنا العربية المتحدة بنوع خاص بعد ان اخذ اعضاء لجنة الشعر برياسة الاستاذ عباس محمود العقاد في المجلس الاعلى لرعاية الفنون والاداب يتعصبون ضد هذا الشعر ويستغلون مراكزهم في الضغط على قائليه ليردعوهم عنه كأنه رجس من عمل الشيطان ، او ليخرجوهم ولو قسرا من محراب الشعر حتى ليتناقل الادباء في القاهرة طرائف تثير الضحك ، وقد يكون من واجبنا ان نشرك غير القاهريين من ابناء العروبة في التفكه معنا من طرافتها.

فمن ذلك مثلا مايتناقلونه من انه عندما اجتمعت هذه اللجنة العتيدة للنظر فيما انتج الشعراء من شعر ايام العدوان الثلاثي على مصر تمهيدا لتوزيع الجوائز التي قرر المجلس منحها لاحسن شعراء تلك المعركة تناول الاستاذ العقاد كل ماتقدم به الشعراء من قصائد قديمة الصورة او جديدتها واخذ يفرزها ليضع جانبا القصائد ذات الصورة الجديدة ثم يجمعها كلها في ملف واحد ليكتب على غلافه : « الى لجنة النثر للاختصاص » ، وسواء اصحت هذه الرواية بحرفيتها ام لم تصح فانها بلا ريب صحيحة بدلالتها . فجماعة لجنة الشعر ترفض كل شعر جديد حتى دون ان تقراه وتتبين هل فيه مقومات الشعر وعناصره ام لا ، بحيث يذكرنا موقفها من هذا الشعر بموقف رجل التقى به يوما المرحوم قاسم امين رائد الدعوة الى تحرير المراة العربية ومؤلف كتاب « تحرير المراة » ، واذا بهذا الرجل يلعن هذا الكتاب ويسبه سبابا مقذعا فيسأله قاسم امين في روية الفيلسوف وهدوء المفكر الحر : « ولكن هل قرات الكتاب ؟ » فيجيبه صاحبنا قائلا : « انا لا اقرأ ولا يمكن ان اقرا كتابا يخالف رايي ! » ويروي المرحوم قاسم امين هذه الاقصوصة دون ان يعلق عليها بكلمة واحدة لانها في غنى عن كل تعليق ، فالرجل الذي يرفض ان يقرا كتابا قبل ان يبيح لنفسه الحق في الحكم له او عليه رجل لايستحق الا ان نسأل له الله الرحمة .

ونادرة اخرى قد لايعرفها الكثير من القاهريين انفسهم، ولكنني شهدتها بنفسي ، ويسرني أو يحزنني ان اورويها هنا الى القراء العرب ليشاركوني التفكه بها ، وذلك ان ملحنا موسيقيا ممن درسوا فن الموسيقى العالمية في اكبر معاهد باريس راقته قصيدة من الشعر الحديث في صورته الجديدة فلحنها وغنتها على ايقاع اللحن مطربة جملية الصوت ، ولما كان هناك نظام في اذاعة القاهرة يقضي بألا تذاع اية اغنية الا بعد موافقة لجنة تسمى لجنة النصوص فقد عرضت القصيدة على هذه اللجنة التي تضم عضوا من اعضاء لجنة الشعر بالمجلس الاعلى ، واذا بهذا العضو الفاضل يرفض ان ينظر في القصيدة اصلا لمجرد انها غير مكتوبة على عمود الشعر التقليدي . وكاد موقف هذا العضو المحترم يحرم جمهورنا من هذه القصيدة الرائعة لولا ان توفرت داخل اللجنة اغلبية اقرت نصها .

وكانت احدث النوادر التي يتناقلها ادباء القاهرة ما اشترطته لجنة الشعر على كل شاعر تختاره للاشتراك في مهرجان الشعر الاخير الذي انعقد في دمشق من ضرورة اعداد قصيدة تسير على العمود التقليدي لالقائها في هذا المهرجان ، مما اضطر عددا من شعرائنا الجدد ان ينظموا قصائد تقليدية بل جاهلية الجزالة ، ولربما التزم بعضهم فيها مالا يلزم لكي يرضوا لجنة الشعر الموقرة ،ولكي يثبتوا لها قدرتهم على نظم الشعر التقليدي ، وانهم لم يجددوا في صورة القصيدة العربية عن عجز وفرار من قيود الشعر التقليدي بل استجابة لحافز نفسي يشعرهم بان الصورة الجديدة للقصيدة العربية اكثر مواتاة لبعض اغراض الشعر ومواضيعه . وهذا هو مانحب ان نجلوه للسادة المتعصبين للقديم لقدمه ، مع ان بعضهم كان في يوم من الايام من دعاة نوع من التجديد وخصوم الشعر العربي التقليدي الالداء في العصر الحديث ايام احمد شوقي وحافظ ابراهيم واضرابهما من الفحول .

فهؤلاء السادة المتعصبون من حقهم بل من واجبهم ان يعلموا ان كل تجديد في الفن لابد ان يسبقه تجديد في الحياة واتجاهات التفكير واوضاع المجتمع يسوق الى هذا التجديد الفني .

فمما لاشك فيه ان العقلية العربية اخذت تتطور في السنوات الاخيرة تطورا كبيرا من العاطفية الخالصة نحو

مايمكن ان نسميه بالوجدان الفكري الذي يساير التقدم العلمي العالمي والوعي الاجتماعي النامي في كافة بقاع العالم بما فيها عالمنا العربي . ولما كان الشعر فنا جميلا قبل كل شيء وكان لابد له من الاحتفاظ بهذا الطابع الجمالي رغم تغير المضمون وقيامه على الخواطر الفكرية التي تلونهـا العاطفة ، فقد وجد شعراؤنا الشبان الجدد انفسهم بين امرين : اما ان يحتفظوا للقصيدة العربية بشكلها التقليدي القائم على وحدة البيت ، رغم تغير المضمون فيأتي شعرهم فكريا تقريريا باردا ، واما ان يغيروا من شكل القصيـدة بما يتفق مع القالب الجديد الذي اختاروه للتعبير عـن افكارهم الجديدة ووعيهم الجديد ، وهو قالب القصة او الدراما القصيرة التي يستطيعون تحميلها مايريدون مـن معاني الفكر وحقائق الوجدان الجماعي الجديد ، ففضلوا ان يختاروا لشعرهم الاوزان الموحدة التفعيلة وان يجعلوا الوحدة الموسيقية الجزئية في شعرهم « التفعيلة » لا البيت على ان تعتبر القصيدة كلها وحدة موسيقية متكاملة رغم تسلسلها في تفاعيل . وهذا هو مانجده في عدد من القصائد الجديدة الجيدة مثل قصيدة « شنق زهران » لصلاح عبد الصبور التي يصور فيها مأساة دنشواي وفتك الجنـود الانجليز ظلما بأهل هذه القرية المصرية التي نكبت بعدوانهم ومثل قصيدة ذكرى جواد حسني لملك عبد العزيز التـي تصور فيها بطولة هذا الشاب الشهيد في معركة بـور سعيد وغدر الفرنسيين به واغتيالهم له والقاء جثته فـي البحر ، وهي تصور هذه المأساة الوطنية على نحو يهـز الوجدان بتصويره اللغوي وموسيقاه الموحية ، ومن امثال ذلك قصيدة للشاعر هارون هاشم رشيد يصور فيهـا فتك المعتدين بقرية في فلسطين واحراقها وتشتيت نسائها واطفالها في مجاهل الارض على نحو مثير لازلت اذكـر كيف انه ابكى اطفالي الصغار ، وما من شك في ان الصورة الموسيقية الجديدة للقصيدة العربية وهي الصورة القائمة على وحدة التفعيلة تعتبر اكثر عونا للشاعر على رسـم صورة قصصية لمثل هذه المآسي .

ثم ان السادة المتعصبين ضد الشعر الجديد يحق لهـم بل يجب عليهم ان يعلموا ايضا ان الشعر لم يعد كما كـان زينة للمحافل ومدائح للملوك تنشد على الجماهير ، بـل اصبح اداة للتعبير الصادق المخلص عما تثيره احداث الحياة في نفس الشاعر من خواطر وانفعالات ، وبذلك لم يعـد الشعر في كل حالة ضربا من الخطابة ، بل اصبح في حالات كثيرة نوعا من مناجاة الانسان لنفسه او لاخيه الانسـان او المواطن ، وبذلك لم تعد الصورة التقليدية للقصيدة العربية ضرورة حتمية ، فالصورة القديمة ربما كانت اكثر صلاحية للخطابة الشعرية منها للمناجاة ، بينما الصورة الجديدة تعتبر اصلح قالب موسيقي لهذه المناجاة التي لاتحتـاج الى ضجيج او طنطنة ، ويكفيها الصدق الهامس على نحو مانحس في عدد من قصائد احدى رائدات هذه الصورة المبرزات الانسة نازك الملائكة ، وعلى نحو مانحس ايضا في قصائد نزار قباني التي كتبها في هذه الصورة الجديـدة ، وفي دواوين غيره من شعراء المدرسة الجديدة مثل احمـد عبد المعطي حجازي وبدر السياب وغيرهما .

واخيرا احب للسادة المتعصبين ان يعلموا ان الشعر لم يعد متاع الخواص وحدهم ، واننا قد اصبحنا الان في عصر الشعوب التي من حقها ان تتمتع بالشعر مما يدفـع شعراءنا المجددين ان يلتقطوا احيانا من لغة الشعب تعبيرات جميلة فصيحة في جوهرها رغم العصير الشعبي الـذي يجري فيها ، وما دامت مثل هذه التعبيرات على بساطتها ليست سوقية ولا مبتذلة ولا خارجة على اصول الفصحى فلسنا ندري لماذا ننحيها عن الشعر الذي لم يعد يعتـرف احد من الشعراء العالميين المعاصرين في كافة اللغات بان له لغة خاصة فضلا عن ان تكون لغة الجاهلية الاولى .

ولما كنا نود ان نحرص على الانصاف والا نتعصب للجديد لمجرد جدته كما يتعصب الاخرون للقديم لمجرد قدمه فاننا نحرص على ان نسجل ما على الشعر الجديد كما سجلنـا ماله ، فمن المؤكد ان انحصار الشعر الجديد في الاوزان الموحدة التفعيلة يحرق من انواع اخرى كثيرة من الاوزان الموسيقية ، وان اختلاف عدد التفاعيل في اسطر القصيدة الجديدة يولد او يمكن ان يولد انواعا من النغم والايقـاع ان تنقذ القصيدة من الرتابة المملة ، وكل ذلك فضلا عن انني لا اظن ان الصورة الجديدة للقصيدة تصلح لكافة المضامين وهذا هو مايحسه شعراؤنا المجددون بفطراتهم الشعريـة الصادقة حيث نراهم جميعا تقريبا يكتبون الشعر في الصورة القديمة والصورة الجديدة على السواء وفقا لمضمون كـل قصيدة ، ونوع التيار النفسي الذي تصدر عنه .

ونحن في النهاية لايمكن ان ندعي ان كل شعر جديـد جيد ، كما لايستطيع احد مدرك ان يدعي ان كل قديـم جيد . فالشعر الجديد قد نرفضه ويجب ان نرفضه ان نعتبر بعضه شعرا على الاطلاق ، وذلك عندما تتحطـم موسيقاه او يصاغ بلغة نثرية تقريرية مسطحة او بعبارات مبتذلة مسفة او يخلو من التصوير البياني الذي يمتاز بـه الشعر الحق .

واذا كان هناك شيء اساء الى قضية الشعر الجديـد فهو بلا ريب اعتقاد بعض الشبان السذج ان الشعر الجديد عبارة عن جمل نثرية توزع على الاسطر ، ثم تدفع الـى بعض الصحف والمجلات التي يشرف عليها قوم يعجزون عن تمييز الشعر عن النثر فينشروا هذه السخافات على انها شعر جديد ، والشعر منها براء ، ولكنه من الواضحات مثل هذه السخافات لايمكن ولا يجب ان تنهض دليلا ضد هذا الشعر الجديد الذي يبلغ بعضه ذروة الشاعرية فـي موسيقاه وايقاعاته وصوره الشعرية المرهفة .

القاهـرة — **محمد مندور**

نظرة جديدة في النقد القديم

بقلم الدكتور احسان عباس

– ١ –

لايزال تاريخ النقد الادبي عندنا بحاجة الى ان يكتب تحت ضوء جديد من المعالجة وسعة الافق وشمول النظرة وتقدير الظروف والملابسات ، ولا تزال العوامل المحركة لهذا النقد غير واضحة او مقررة . لماذا انبثق هذا النقد في القرن الثالث حتى كأنما كان حبيسا قبل ذلك ؟ ما المشكلة الجديدة التي ذر قرنها حينئذ حتى بادر الى حلها ناس مختلفو المشارب والاتجاهات : فعالجها فقيه محدث (ابن قتيبة – ٢٧٦) وفيلسوف (الفارابي – ٣٣٩) وكاتب متفلسف (قدامة – ٣٢٠) ولغوي راوية (ثعلب – ٢٩١) وشاعران (ابن المعتز – ٢٩٦ وابن طباطبا – ٣٢٢) . واختلاف هذه الاتجاهات والمشارب يحدد لنا اهمية المشكلة وطبيعة الجهود التي توفرت على حلها والمنابع التي امدت النقد العربي المنظم بما فيه من مواد وافكار .

واذا قلنا ان المشكلة الجديدة هي « كيفية » النظر الى الشعر ، وتجاوزنا عما في هذا الافتراض من غموض فلا بد لنا من البحث عن العوامل التي اثارتها على هذا النحو او ذاك ، وكثرت زوايا النظر اليها . هل نتلمس تلك العوامل في طبيعة التطور الشعري الذي تم في القرن السابق ؟ او في قصور المحاولات النقدية القديمة وغموض أسسها وتعسف الاحكام واختزالها كما تمثلت في طبقات ابن سلام (– ٢٣١) وفي تخلف المصطلح النقدي عن مسايرة التيارات التي جدت من بعد ؟ ان كلام قدامة في مقدمة « نقد الشعر » ليوحي بشيء من تلك الدوافع حين يقول ان الناس قبله عنوا بأمر العروض والوزن وأمر القوافي والمقاطع والغريب والنحو والمعاني الدال عليها الشعر : « ولم اجد احدا وضع في نقد الشعر وتخليص جيده من رديئه كتابا وكان الكلام عندي في هذا القسم اولى بالشعر من سائر الاقسام المعدودة » (١) . وقد يكون قدامة متأثرا بالثقافة اليونانية وقد يكون في الاصول التي وضعها اخطاء بينة ولكن هذا لاينفي احساسه بانه كان يضع « علما » جديدا – ان صح التعبير – ومن كان يضع علما فلا بد له من ان يخضع الاشياء لقوانين ذلك العلم وان يكون ثائرا على الاحكام التذوقية الخالصة والاحكام التعميمية المسرفة .

ويبدو ان الجاحظ هو الذي مهد – في دور مبكر – لهذا الشعور بقصور حركة النقد السابقة وكان هو اول كاتب جريء في الهجوم على من يزاولون نقد الشعر وهم متخلفون في طبيعة وسائلهم ، ويتضمن رأي الجاحظ ان المرء قد يكون رواية او عالما لغويا او نحويا الا ان هذا الاتجاه او ذاك يحدد نظرته الى الشعر ويعجزه عن ان يكون ناقدا ذواقة . يقول الجاحظ : « ولم ار غاية النحويين الا كل شعر فيه اعراب ، ولم ار غاية رواة الاشعار الا كل شعر فيه غريب او معنى صعب يحتاج الى الاستخراج ، ولم ار غاية رواة الاخبار الا كل شعر فيه الشاهد والمثل ، ورأيت عامتهم – فقد طالت مشاهدتي لهم – لايقفون على الالفاظ المتخيرة والمعاني المنتخبة وعلى الالفاظ العذبة والمخارج السهلة والديباجة الكريمة وعلى الطبع المتمكن وعلى السبك الجيد وعلى كل كلام له ماء ورونق وعلى المعاني التي ان صارت في الصدور عمرتها .. ورأيت البصر بهذا الجوهر من في الصدور عمرتها .. ورأيت البصر بهذا الجوهر من اظهر » (٢) . وقد كاد راي الجاحظ هذا ان يصبح « وثيقة » النقد الجديد لانه :

١ – اظهر عيوب النقاد القدماء والنقد الذي يزاولونه .
٢ – عدد المجالات التي يجب ان يرتادها النقد الجديد .
٣ – اعطى راية النقد للكتاب والشعراء .

وهكذا كان ، اذ اصبح النقد في القرن الثالث من نصيب الكتاب والشعراء ، وكان نصيب « الكتاب » فيه اظهر ، وهذه حقيقة يجب ان نقف عندها متأملين ، فان جبروت التيار الكتابي الذي خلقه الجاحظ ، وقيام الكتاب بوضع حدود النقد اكسب النظرية الشعرية اساسا نثريا اي جعل المبنى الشعري مقصورا على اساس من المبنى النثري ، فلم تتميز اصول الابداع الفني في الشعر الا بمظاهر سطحية ، وامتد هذا الرأي الى شاعر مثل ابن طباطبا فاذا به يفترض ان القصيدة في ذهن الشاعر صورة نثرية يضعها بعد ان تكتمل نثرا في نطاق الوزن والقافية . يقول ابن طباطبا : « فاذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا واعد له مايلبسه اياه من الالفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه والوزن الذي يسلس له القول عليه .. » (٣) . ويقول ايضا : « ويسلك منهاج اصحاب الرسائل في بلاغاتهم وتصرفهم في مكاتباتهم فان للشعر فصولا كفصول الرسائل » (٤) . وهذا يعني ان القصيدة ليست الا رسالة – او ربما خطبة – مصوغة في قالب مغاير . وقد لعبت هذه النظرية دورا خطيرا في تكييف طبيعة الشعر وبرزت بروزا واضحا لدى ابن الرومي وظلت تفعل فعلها في المفهوم البلاغي العام كما هي الحال لدى ابي هلال العسكري ، ولكنها لم تمر دون تساؤل ، وكان ان وقف عندها بعض النقاد في القرن الرابع ملحين على ضرورة التفرقة بين النظم والنثر فقال ابو سليمان المنطقي في التفرقة بينهما : « النظم ادل على الطبيعة لان النظم من حيز التركيب ، والنثر ادل على العقل لان النثر من حيز البساطة . وانما تقبلنا المنظوم بأكثر مما تقبلنا المنثور لاننا للطبيعة اكثر منا للعقل ، والوزن معشوق للطبيعة والحس .. والعقل يطلب المعنى فلذلك لاحظ للفظ عنده وان كان متشوقا معشوقا ... ومع هذا ففي النثر ظل من النظم وفي النظم ظل من النثر » (٥) ومضمون قول المنطقي ان النظم تركيبي في شكله العام وان النثر ذو شكل بسيط ،

وان النظم تستدعيه الطبيعة بينما النثر استجابة عقلية ، واذا فهمنا من لفظة « الطبيعة » ـ في هذا المقام ـ مجموعة العواطف والاحاسيس تبين لنا الى اي مدى نجح ابو سليمان المنطقي في كسر نطاق النظرية النثرية التي استولت على اذهان اهل القرن الثالث . ولم يكتف ابو سليمان بالتمييز بين الشعر والنثر بل كان يرى انه لابد من التمييز بين ضروب النثر نفسه فهناك بلاغة الخطابة وبلاغة النثر وبلاغة المثل وبلاغة العقل وبلاغة البديهة وبلاغة التأويل (٦) .

ولقد عرض ابو حيان التوحيدي تلميذ ابي سليمان لاراء بعض الناظرين في النثر والشعر من رجال القرن الرابع ، وقد حامت اراؤهم حول امور خارجة عن طبيعة هذين الفنين وتعلقت بأشياء عرضية واستدعت في الجدل ركائز اخلاقية ولكن هذه الوقفة نفسها تدل على ان المشكلة شغلت يومئذ كثيرا من الاذهان (٧) .

ـ ٢ ـ

وقد نجد في اسباب ذلك الوعي الجديد بأهمية النقد عاملا آخر هو الثقافات الاجنبية وبخاصة الثقافة اليونانية؛ ومن التقصير المخل ان نقف عند جانب واحد من اثر تلك الثقافة فنقول ان هذا الناقد او ذاك متأثر بالثقافة اليونانية، كما نفعل لو درسنا نقد الفارابي او قدامة ، وميزنا لدى الاول منهما اثرا لكتاب الشعر « بويطيقا » وميزنا لدى الثاني استعانة عامة بالاصول المنطقية وبنظريتي افلاطون وارسطوطاليس في الفضيلة وبعض التشابه في المصطلح البلاغي . غير ان هذا ليس هو كل ما هنالك ، فان تبلور صورة النقد على يد ابن قتيبة وابن طباطبا وابن المعتز وثعلب انما تم تحت تأثير نوع من « المقاومة » للمؤثرات الاجنبية والاكتفاء بتوجيه البصر النافذ الى الشعر العربي؛ لان ذلك الشعر في نظر اصحابه كان رفيعا وكان متفردا، ومن ثم فانه كان يحتاج قواعد نقدية مستقلة ، فأصبح لزاما على النقاد ان يوجدوا تلك القواعد وان يطبقوها على الشعر ، وكان لغموض الآراء المنقولة عن الثقافات الاجنبية اثره القوي في هذه الناحية ، فما اظن ان احدا من اولئك النقاد كان يفهم ما يعنيه الفارابي بقوله : « ويعرض لنا عند استماعنا الاقاويل الشعرية عن التخيل الذي يقع في انفسنا شبيه بما يعرض عند نظرنا الى الشيء الذي يشبه ما نعاف ، فاننا من ساعتنا يخيل لنا في ذلك الشيء انه مما يعاف ، فتنفر انفسنا منه فتجتنبه ، وان تيقنا انه ليس في الحقيقة كما خيل لنا » (٨) واحسب هذا القول تحويرا لقول ارسطوطاليس : « والناس يجدون لذة في المحاكاة وتؤيد التجربة صدق هذه المسألة ، فقد تقع اعيننا على اشياء يؤلمنا ان نراها كجثث الموتى واشكال احط الحيوانات واشدها اثارة للتقزز ومع ذلك فنحن نسر حين نراها محكية حكاية صادقة في الفن » (٩) وما كان للناس يومئذ ان يتصوروا حقيقة ما يقوله الفارابي لان محمولاته غير واضحة في انفسهم ، ولكن هذا الغموض دفعهم دفعا الى تنشيط قوة الحدس ليبصروا بانفسهم ما فاتهم ابصاره عن طريق المؤثرات الغريبة . وقد تلاقي الاثر الايجابي للثقافات الاجنبية في نتائجه مع قوة الحدس الفردي المستقل : فالثقافة المنطقية هي التي هدت قدامة الى ان حد الشعر بالكلام الموزون المقفى حد ناقص فزاد فيه « الدال على المعنى » ، والبصيرة النقدية المستقلة هي التي جعلت يحيى بن علي المنجم يقول : « ليس كل من عقد وزنا بقافية فقد قال شعرا ، الشعر ابعد من ذلك مراما واعز انتظاما » (١٠) وهذه البصيرة نفسها هي التي جعلت يحيى بن علي المنجم نفسه يرى ان الموازنة بين العباس والعتابي باطلة اذ هي موازنة بين متباعدين لتباينهما في المذهب الشعري (١١) . وقد عرض المثقفون بالثقافات الاغريقية الى ان مهمة الشعر هي « الاستفزاز للفعل » ومن اجل ذلك صارت الاقاويل الشعرية تجمل وتزين وتفخم (١٢) . ويبدو ان قدامة ادار هذه الفكرة في ذهنه وربط بينها وبين فكرة « الغلو » في الشعر فقال : « ان الغلو عندي اجود المذهبين وهو ما ذهب اليه اهل الفهم بالشعر والشعراء قديما وقد بلغني عن بعضهم انه قال احسن الشعر اكذبه وكذا يرى **فلاسفة اليونانيين** في الشعر على مذهب لغتهم » (١٣) وعن طريق الحدس وصل ابن طباطبا الى فكرة شبيهة بفكرة « الاستفزاز للفعل » حين قال : « وليست تخلو الاشعار من ان يقتص فيها اشياء هي قائمة في النفوس والعقول ، فيحسن العبارة عنها واظهار ما يكمن في الضمائر منها فيبتهج السامع لما يرد عليه مما قد عرفه طبعه وقبله فهمه »(١٤) اي ان ابن طباطبا لم يكتف بفكرة الاستفزاز للفعل وانما تنبه الى « المشاركة » بين الشاعر والمتلقي .

ـ ٣ ـ

هذان مثلان فحسب من دراسة العوامل التي اثرت في ذلك النقد ، ولهذا ارى ان اعادة النظر في تاريخ النقد ستمكننا من رؤية الاشياء في قيمها الصحيحة بالنظر لتطور الزمن وتغير الثقافات ، وستجنبنا الاخطاء التي وقع فيها من تصدوا للمفهومات النقدية بطريقة سطحية عيابة.

خذ ـ مثلا ـ تلك الثورة التي واجهنا بها في مطلع هذا القرن تعريف الاقدمين للشعر ، لقد حمل عليه الثائرون حملة شعواء دون ان يفطنوا الى ان الاقدمين انفسهم كانوا يعرفون قصور ذلك التعريف وانهم لم يكونوا يتصورونه جامعا لطبيعة الشعر ، وقد دلت قولة ابن المنجم ـ فيما تقدم ـ على هذا نفسه . ووضع الواضعون في مطلع هذا القرن تعريفات كثيرة للشعر بعضها ينظر الى غايته وبعضها الى قوة تأثيره ولكن لا احسب هذه الحدود جميعا تنجو من نقد يوجه الى طبيعتها ، وكل حد قد يكون قاصرا مثيرا للنقد اذا اختلفت زوايا النظر .

وخذ فكرة اخرى هي فكرة « الوحدة » التي يرى المحدثون ان النقد القديم قد اخل بها . ولكنا لو امعنا النظر لوجدنا ان وحدة المبنى امر هام عند النقاد القدماء؟ نعم أنهم كانوا يرون القصيدة مجالا لعدة موضوعات ولكنهم كانوا يستنكرون الاخلال بوحدة المبنى وتلاحم أجزائه فقد عاب احدهم شعر اخر لانه يقول البيت وابن عمه (١٥) اي ان الصلة بين ابياته غير وثيقة . وقال ابن طباطبا في وصف بناء الشعر : « وينبغي للشاعر ان يتأمل تأليف شعره وتنسيق ابياته ويقف على حسن تجاورها او

قبحه فيلائم بينها لتنتظم له معانيها ويتصل كلامه فيها ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه وبين تمامه فصلا من حشو ليس من جنس ما هو فيه ... وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاما ينسق به اوله مع اخره على ما ينسقه قائله .. يجب ان تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه اولها بآخرها نسجا وحسنا وفصاحة وجزالة الفاظ ودقة معان وصواب تأليف » (١٦) وكل هذا الحاح على التحام الاجزاء وتناسبها وذلك هو ما فهمه النقاد يومئذ من امر الوحدة ؛ ولسنا نطالب من اولئك النقاد ان يتحدثوا عن الوحدة الشعورية او العضوية وهم موجهون بالعرف السائد الى ان القصيدة تحتوي عددا من الموضوعات يتم الانتقال من احدها الى الآخر في تخلص جميل .

كذلك ذهب المحدثون الى استنكار عمود الشعر، وعمود الشعر محاولة لايجاد نظرية كبرى في الشعر العربي ، ومحض هذه المحاولة انه يستحق التقدير ، غير ان اتساع هذه النظرية لا يسلم من الخطأ ، وهو امر يجب ان نسلم به . الا ان نظرية تستطيع ان تكون « مقولة » واحدة يندرج تحتها الشعر البدوي والحضري وينضوي في ظلها الشعر العذري وشعر ابي تمام والبحتري والمتنبي وابن الرومي والمعري ـ ان مثل تلك النظرية لاستطيع ان يحجر الطريق الواسع امام الشعر العربي بل الحق ان نعد تلك النظرية « حكما » فضفاض الجوانب يراد به الشمول ولا يراد به التقييد الصارم والتحديد .

فاذا فهمنا تاريخ النقد من هذه الزاوية ونظرنا الى جانبي النظرية والتطبيق في ذلك النقد اكبرنا ـ بدلا من ان تنتقص ـ تلك المشكلات التي اثارها النقد وطريقة معالجته لها وربما كان من المفيد ان اشير الى بعضها في هذا المقام :

١ ـ الالحاح في كل نقد على ضرورة الثقافة والاطلاع للشاعر .

٢ ـ محاولة الوقوف عند مشكلة الطبع والصنعة في الابداع الشعري .

٣ ـ محاولة تحديد العلاقة بين الشكل والمضمون في صورة مشكلة اللفظ والمعنى .

٤ ـ الفصل في التقدير النقدي بين الاتجاه الفني والاتجاه الاخلاقي .

ومن مهمة تاريخ الحركة النقدية على مر الزمن ان يلحظ المؤرخ هذه الازدواجية في تيار النقد فلا يكبر منها جانبا على حساب الجانب الاخر ، وهذه الازدواجية تدل على حيوية الصراع بين الاجهزة المختلفة التي كانت توجه ذلك النقد . فاذا رأى الدارس نقدا يفصل بين الادب والاخلاق فعليه ان يذكر دائما ان هناك تيارا مضادا كان يربط بينهما ربطا وثيقا . واذا رأى في التيار النقدي العام ميلا الى جانب الشكل ـ او اللفظ ـ فلا بد من ان يتتبع اتجاها آخر كان يميل الى جانب المعنى ويؤثره .

ومن مهمة تاريخ النقد ايضا ان يلحظ الاحكام الجزئية التي اصدرها النقاد على شاعر شاعر ، فانه بهذا ايضا قادر على ان ينصف البصيرة النقدية لدى الاقدمين ؛ فاذا قرأ قول بعضهم في ابن الرومي ـ مثلا ـ : « صاحب النظم العجيب والتوليد الغريب ، يغوص على المعاني النادرة فيستخرجها من مكامنها ويبرزها في احسن صورة ، ولا يترك المعنى حتى يستوفيه الى آخره ولا يبقي فيه بقية... وله في الهجاء كل شيء ظريف » (١٧) ـ اذا قرأ هذا وأضاف اليه احكاما اخرى اصدرها النقاد القدماء على هذا الشاعر تبين له ان المحدثين لم يهتدوا الى شيء جديد في دراستهم لابن الرومي وانما انصرفوا الى تحليل هذه الاحكام وبسطها .

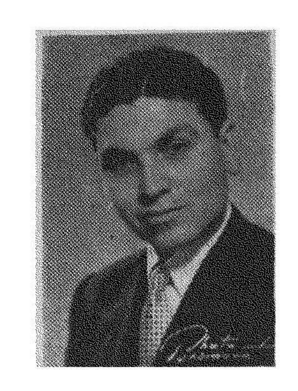
وليس معنى هذا كله ان يغفل مؤرخ النقد «المعوقات» الكبرى التي كانت تحد من اتساع آفاق النقد وتقلل من الانصاف فيه كالعصبية للقديم والاهواء الفردية والاهتمام بالعيوب الجزئية واستقصاء مشكلة السرقات واخضاع الشعر لقوانين اللياقة الاجتماعية في الخطاب وغير ذلك من امور كثيرة بددت كثيرا من الجهد سدى ، بل عليه ان يدرك ذلك كله بوعي المؤرخ الناقد البصير ، ولا يتحقق عمله في هذا الاتجاه الا اذا كان ثلاثي النظرة الى هذا العمل الضخم الذي ينتظره بحيث يؤرخ النظرات النقدية وتطور الذوق على مر الزمن والتيارات الثقافية التي تعب من وراء هذين ، وعندئذ لا يكون تاريخ النقد العربي درسا لبعض الكتب التي ظهرت في النقد بل يكون تاريخا قائما على التطور وعلى ابراز الجهود التي طمست لانها وردت في كتب لم تخصص للنقد ، ويكون ذلك التاريخ وضعا جديدا مبلورا لافكار عجز اصحابها عن ان يروها متكاملة . لقد قال كانت : « ليس من النادر الشاذ ان نجد ـ حين نقارن الافكار التي عبر عنها مؤلف في موضوعه ـ اننا نفهم ذلك المؤلف بأحسن مما فهم نفسه » . وارى ان هذا القول يجب ان يكون حافزا لنا لكي نظهر النقد القديم في مفهومات جديدة ؛ فان تاريخ الافكار في حاجة مستمرة الى اعادة النظر والتقويم المتجدد .

تعليقـــات :

(١) نقد الشعر ص: ١ (ط . ليدن ١٩٥٦) (٢) البيان والتبيين ٣ : ٣٢٣ نشر السندوبي (١٩٤٧) (٣) عيار الشعر : ٥ (٤) المصدر نفسه : ٦ (٥) المقابسات : ٢٤٥ (نشر السندوبي) (٦) الامتاع والمؤانسة : ٢ : ١٤٠ ـ ١٤٢ (٧) المصدر نفسه ٢ : ١٣٠ ـ ١٤٧ (٨) احصاء العلوم : ٦٧ (تحقيق الدكتور عثمان امين) (٩) كتاب الشعر لارسطوطاليس : ٢٦ (ترجمة احسان عباس) . (١٠) الموشح للمرزباني : ٣٥٨ . (١١) المصدر نفسه : ٢٩٣ . (١٢) احصاء العلوم : ٦٨ ـ ٦٩. (١٣) نقد الشعر لقدامة : ٢٦ . (١٤) عيار الشعر : ١٢٠ . (١٥) عيون الاخبار لابن قتيبة ٢ : ١٨٤ . (١٦) عيار الشعر : ١٢٤ ـ ١٢٦ . (١٧) وفيات الاعيان ٣ : ٤٢ (ط . محيي الدين عبد الحميد) .

جامعة الخرطوم

احسان عباس



النقد والعمليّة الإبداعيّة

بقلم الدكتور علي سعد

من الناس من ينكر على النقد ان يكون فنا قائما بذاته ، فنا مستقلا عن الفنون الاخرى التي يعالجها . فهو في نظر هذه الفئة ظل تابع للفن وطفيلي لا يعيش الا على حساب الاعمال الفنية الاخرى .

وقد صدر مثل هذا الرأي عن اناس لا تنقصهم الفطنة ولا التمرس بمشاكل الناقد . ومن اصحاب هذا الرأي الشاعر ت.س. اليوت الذي مارس النقد الادبي والذي يعتبر زعيم اتجاه معين في النقد الحديث . وقد ورد على قلمه مانصه : « لا اظن ان متحدثا واحدا عن النقد استطاع ان يدعي بان النقد فن غاية في نفسه »(١)

ولن يمنعنا ذيوع اسم اليوت عن مناقشة رايه هذا . (وكثير من آراء اليوت في النقد والحياة والشعر ، هي موضع نقاش حاد) .

ونرى من واجبنا ان نفصل في داخل القضية المطروحة بين مسالتين يمكن تلخيصهما في هذين السؤالين :

١ — هل النقد فن مستقل قائم بذاته ، ام هو لايعدو ان يكون بناء طفيليا لا حياة له ولا وجود الا بقيامه على هامش الفنون الاخرى التي يعني بتوضيحها وتحليلها وتقييمها ؟

٢ — وعلى اي الحالين : أكان النقد مستقلا ام تابعا للفنون الاخرى هل يمكن اعتبار النقد عملا ابداعيا بقدر ما تعتبر آثار الشعر او الموسيقى او التصوير او النحت او العمار ؟

ورغم اعتبارنا بان المسألتين مترابطتان من بعض الوجوه فاننا سنعالجهما كما لو كانتا منفصلتين وذلك تسهيلا للبحث .

جوابا على السؤال الاول ، يمكن ان يقال ان النقد تنتفي ضروراته وينتفي وجوده بانتفاء الفنون الاخرى . فاذا تصورنا مجتمعا انسانيا خاليا من الشعر والموسيقى والتصوير والريازه وما اليها من الفنون ، فاي مكان يبقى للنقد في مثل هذا المجتمع !؟

حين توضع القضية في مثل هذا الاطار الافتراضي لا يبقى طبعا من مجال للتردد في القول : لا وجود للنقد الا بوجود الفنون الاخرى . اذ لا وجود لعمل انساني الا بتوفر مادته ، والمادة الرئيسية للنقد هي الاعمال الفنية التي يعنى بدرسها .

ولكن ما يصح على النقد من هذه الناحية ، يصح على على كثير من الفنون والعلوم التي كرس العرف والعادة استقلالها التام . اذ كيف يسعنا ان نتصور قيام العلوم الطبية على اختلاف فروعها واقسامها اذا انعدم وجود الجسم الانساني مثلا . وهل كان لعلوم النبات والكيمياء والجيولوجيا والفلك أن تنمو وتزدهر وتقوم كعلوم مستقلة في عالم يخلو من النباتات او العناصر الكيماوية او النجوم او الطبقات الارضية ؟

وهل كان لفن التصوير والفن الموسيقي ان يعرفا هذا التنوع في الاساليب وفي صنع الابداع في التعبير الجمالي، لو لم يهتد الانسان الى المجموعة التي لاتحصى من الاصباغ والالات الموسيقية الوترية والنفخية ؟

ان ارتباط النقد بمظاهر الابداع الفني لايختلف في نوعيته عن ارتباط فن الشعر باللغة الموضوعة ولا عن ارتباط فن الريازة بمواد البناء .

ان ارتباط فن من الفنون بمادته لاينفي استقلاله الذاتي وقيامه كوجه خاص من وجوه النشاط الفكري الانساني .

لقد اصبح النقد ، في العصر الحديث فنا معترفا به له اصوله ومقاييسه ومدارسه وتقاليده الخاصة التي تبعده عن وضعه القديم حيث كان ملحقا بالفنون الابداعية الاخرى .

واكبر دليل على استقلال النقد الحديث عن الفنون التي يتخذها مادة وغذاء انه ، في حرصه على النفاذ الى صميم العمل الفني يضطر دائما الى الخروج من دائرة هذه الفنون الى افاق الفنون والعلوم الاخرى كالعلوم اللغوية والمنطق وعلم النفس وعلوم الانتروبولوجيا والاثار والميتولوجيا وعلوم الاجتماع والتاريخ واحيانا العلوم الرياضية والطبيعية ليستعير منها معارف ومعلومات ووسائل استقصاء تعينه على تحليل المادة الفنية وفهم طرق تكوينها ونموها بالشكل الدائم التجدد والتفرد الذي يهدف اليه النقد .

وبعد ، فاننا نرى ان علاقة النقد بالفنون التي تعطيه

---

(١) من مقال لاليوت عن « مهمة النقد » في كتابه : « مقالات مختارة Selected Essays ١٩٢٣ انظر كتاب « النقد الادبي » لستانلي هايمن — ترجمة احسان عباس ومحمد يوسف نجم ص — ١٧

مادته والفنون التي تعينه على فهم هذه المادة ليست اكثر من علاقة علم كعلم الحياة (البيولوجيا) مثلا بعلوم مختلفة ترفده او تتفرع منه كعلوم التشريح والفيزياء الكيماوية والكيمياء الحيوية والفسيولوجيا وعلم البيئة وعلم الوراثة وغيرها من علوم ، تتناول الكائن الحي وعناصره واطاره ، كل من زاوية خاصة وبوسائل خاصة وتتلاقى جميعها على ابراز الحدث الطبيعي : الحياة وعلى تفسير وحدانية الحياة ووحدتها .

اما الوجه الاخر للمسألة المتعلق بمعرفة ما اذا كان النقد عملا ابداعيا فيتضح ضمنا من الجواب على السؤال الاول .

فنحن حين نقر بان النقد فن مستقل بذاته رغم اتصاله بالفنون الاخرى نصبح مضطرين للاعتراف بان الطريق مفتوح امام المشتغلين بهذا الفن لبلوغ اعلى درجات الاجادة ولتحقيق مايمكن ان يوصف بالعمل المبدع ، الخلاق الذي لايتعذر على العقل الانساني بلوغه في اي مجال من المجالات .

ولكن يبدو ان الذين يتساءلون عن مدى الابداع في عمليات النقد لايكتفون من كلمة « الابداع » بمعنى غاية الاجادة : اي انهم لايرون فيها درجة عليا في حسن البحث وانما نوعا خاصا من العمل الفني ، انهم يتساءلون عما اذا كان العمل النقدي يشارك الوان الفنون الاخرى السمات الاخرى التي تميزها عن غيرها من النشاطات الفكرية ، والتي تبرر تسميتها بالفنون الابداعية او الفنون الجميلة .

وليمكننا الخوض في هذه النقطة الاساسية لموضوعنا يصبح حتما علينا ان نحدد معنى الابداع في الفنون .

ونحن لن نعنى هنا طبعا الا بالفنون الجميلة . وندرج تحت هذه العبارة حتى الشعر والنثر الذي يسمى النثر الفني .

ذلك اننا نعتقد ان الابداع الفني هو القدرة الفائقة على التعبير عن الجمال وعلى نقل الاحساس به الى الاخرين ، أكان هذا التعبير بالكلمة او بالنغم او باللون او بالخطوط او بالاشكال .

فنحن نرى ان بنديتو كروتشه لم يكن بعيدا عن الحقيقة عندما قال : « ان تقييم الشعر (والشعر في نظر كروتشه هو كل الفن) يرتكز على عنصر واحد ، لايتجزأ ، هو عنصر الجمال » (١) .

ولكننا لن نذهب في تحديدنا للفن الى الحد الذي يصل اليه كروتشه عندما يحاول ان يدمج علم الجمال مع فن الكلمة الجميلة مؤكدا : « ان علم الفن وعلم التعبير الكلامي ، ان علم الجمال وعلم اللغات ليسا علمين متباينين متنافرين ، ان فلسفة التعبير الكلامي ، وفلسفة الفن هما شيء واحد » (٢) .

ولكن ماهو الجمال في الاثر الفني ؟ وما هي المرتكزات التي تسمح لنا بالقول ان هذه القصيدة او هذه المسرحية او هذه المعزوفة جميلة ، وان هذا التمثال وهذا النغم من الفن الفني بحيث يستطيعان ان يمنحانا انفعالات جمالية لاسبيل لردها .

هذه القضية ، قضية تحديد الجمال وتعريف الفن ، قضية شغلت الانسان منذ فجر المدنية .

لقد احست الشعوب حتى في حالات حياتها الفطرية بالطابع الفذ الذي تتصف به عملية الخلق الفني عند الشعراء الموسيقيين مثلا ، ولما عجزت عن اعطاء تفسير واضح لهذه الظاهرة الانسانية اضفت عليها تفسيرا غيبيا . ففسرت القدرة على ابداع الشعر والموسيقى الى اتصال الملهمين من الفنانين والشعراء بقوى وارواح خيرة وتلقنهم كلامهم السحري ونغمهم الملهم .

وهكذا فقد كان للاغريق القدماء انه يدعى الاله ابوللون هو اله الموسيقى والرقص والشعر والالهام يعنو لعزته وجلاله شاعرهم ونبيهم على السواء ، اذ كان يكشف للنبي Oracle عن المغيبات ويجري على لسان الشاعر اغاني الحماسة . وكانت ربات الوحي Les Muses يحففن بالاله العظيم عازفات على الاوتار منشدات » (١) .

وكذلك العرب ، فقد كانوا يعتقدون ان لكل شاعر بل لكل معنى شيطانا اورئيا او تابعا من الجن يلقي الشعر على لسانه ، وقد ذكروا اسماء الكثيرين من هذه التوابع والشياطين . وقد كانوا يعتقدون ان هؤلاء التوابع وغيرهم من ابناء الجن كانوا يجتمعون في موضع اسمه « عبقر ». فقالوا عن الشاعر انه عبقري نسبة الى ذلك الموضع . وقريب من ذلك ورود لفظة génie باللغات الغربية بمعنى العبقرية . وهي في اصلها اللاتيني تعني الشيطان المؤاتي والمفضل ، كما عند العرب .

وقد اشترك قدماء العرب وقدماء الاغريق والرومان في القول بان الشاعر الملهم ينفذ الى ما وراء العالم المادي الظاهر ، الى عالم الغيب، وكان الشاعر يسمى باللاتينية Vates ومعناه النبي . ولقد عكس العرب القضية اذ وصفوا النبي محمدا بانه شاعر فانكر الوحي انه شاعر . « وما علمناه الشعر وما ينبغي له ، ان هو الا ذكر وقرآن مبين ». سموا الشاعر الملهم نبيا اعتقادا انه ليس بشرا مثلهم . بل هو بشر وزيادة ... وهذه الزيادة انما تأتيه من الشيطان العربي الذي يلقي الشعر على لسانه او من « الموز » اليونانية التي توحيه او من الاله الذي ينزل عليه الايات تنزيلا . وهذه الزيادة هي انه يرى مالا يرى ويسمع مالا يسمع كما يقول ابو اسحق المتكلم » (٢) .

ولكن هذه التفسيرات الغيبية لم تمنع من قيام محاولات لتفسير العملية الجمالية في حدود النفس الانسانية .

واقدم مانعرفه من هذه التفسيرات المفهوم المثالي الذي اطلقه افلاطون عن الجمال .

وبالرغم من ان افلاطون ينفي الشعراء من جمهوريته ويستبعد الشعر القائم على المحاكاة لانه مجانب للحقيقة بسبب انه تقليد للعالم الدنيوي الذي لايعدو ان يكون تقليدا للعالم المثالي ومن جهة اخرى لان الشعر في نظر افلاطون ينبه العواطف ويثير الاهواء مما يضر بالمجتمع السليم ؟ وانه كان اول من اطلق صورة الجمال الخالد المطلق . ولكنه كان يعتقد ان جمال الاشياء والكائنات يعود الى كونها انعكاسا للانماط المثلى للمثل العليا التي تقوم في العالم الامثل ، فالفن في نظر افلاطون هدف هو اعادة خلق الجمال الاسمى الذي نلمحه لمحا .

اما ارسطو فيحاول ان ينزع عن مفهوم الجمال طابعه المثالي المتطرف وان يرى فيه طابعا اكثر التصاقا بالانسان ، حين سعى لاعادة الاعتبار للشعراء الذين سماهم خالقين . فخصص لدراسة الشعر كتابا كاملا (بويطيقا) . وهو يعرف الشعر بانه محاكات للطبيعة . وهو لايعتبر ان المحاكات شر في ذاتها لانها تدخل في طبيعة الانسان . وهو يعتقد ان الشعر يصرف العواطف اي يجد متنفسا لها ومخرجا . وهذا ماسماه التطهير

فالى جانب عامل الفكر المجرد ، يعتمد ارسطو اذن على عنصر المحتوى العاطفي في تحديد الجمال وكذلك على العنصر الشكلي او البناء اللفظي الذي يخصص لدرس قواعده واصوله الفصول الطوال .

(١) بنديتو كروتشه : « علم الجمال » الترجمة الفرنسية ص ١٣٧ .
(٢) بنديتو كروتشه : « في النثر » باري ١٩٣٧ . من منتخبات مترجمة الى الانجليزية ومنشورة في كتاب « النقد الادبي » لالين وكلارك ص٦٢٨

(١) عمر الفاخوري : الباب المرصود ص ١٩٩
(٢) عمر الفاخوري – الباب المرصود ص ١٠٥

وقد تأثر لنقاد العرب بالنظرة الارسطوطاليسية للشعر وخاصة فيما يتعلق بالاهمية التي يعلقها على العنصر الشكلي . وفي كتاب « نقد الشعر » لقدامة بن جعفر أمثلة كثيرة على التقاء المدرسة البلاغية العربية مع بعض افكار المعلم اليوناني ، فقدامة وكل الذين تبعوه من دارسي الشعر لم يروا في المعنى ، او مايسمى اليوم المحتوى الا الناحية التقنية من الصناعة الشعرية .

ولكن المفهوم الافلاطوني للجمال قد احدث ترجيعات عميقة في المدرسة الفلسفية الالمانية التي ازدهرت في اواخر القرن الثامن عشر وبداية التاسع عشر .

فبعد ان يؤكد الفيلسوف « كانت » ان مجال الجمال هو ذاتي يعلن ان وجود الجمال هو نعمة تهبها الطبيعة للانسان ككائن مفكر وككائن له شعور على السواء . وفي المفهوم الجمالي عند « كانت » يشكل الجمال لهبا ينصهر فيه العام والخاص ،الغاية والواسطة المدرك والموضوع .

وجاء شيلنج يعترف بوجود الحدس الجمالي ويؤكد ان العمل الفني يمثل اللا محدود بصورة محدودة . وان في معنى الجمال تتحقق الوحدة بين الذات والموضوع .

ويعود شيلنج الى مفهود الانماط المثلى ، الافكار العليا التي نراها عند افلاطون . ومن هذه الافكار المثلى الجمال ، وهو التعبير الخارجي للكمال المطلق . الجمال الذي هو الحقيقة ، الكونية غير المحدودة ،الابدية المتصلة بالله . الجمال هو البداية والجوهر لكل الاشياء . والذي يسمح للانسان المتناهي وغير الكامل ان يرتفع الى رؤية فكرة الجمال ، هو الاتحاد بين الحدس والفكر ، بين المدرك والحدس ، اي اتحاد اللامتناهي بالمتناهي ، وفي نظر شيلنج الفن والفلسفة يجسدان النمط الاعلى او الفكرة فتجسد الفلسفة فكرة الحقيقة والفن يجسد فكرة الجمال .

اما هيجل فيتحدث في كتابه « علم الجمال » عن الجمال الفني الذي يعتبره الشكل الوحيد للجمال ، « الجمال الفني يولد وينبعث من الفكر ».

وفي نظر هيجل : جمال الفن ليس لعبا ولا نشاطا عمليا ، ولكنه نشاط جدي وحر . ومهمته ان يعبر عن الالهي او حقائق الفكر وان يجعلها قابلة للفهم والادراك . ويشترك في هذه المهمة مع الفلسفة والدين ولكنه يتميز عن هذين النشاطين بانه يعبر عن « العلي » بصورة محسوسة ويقربه من الحواس والاحاسيس .

وينتج الفكر الاثار الجميلة التي تقوم كوسائط اولى وكأدوات توفيق بين الخارج المحسوس والفكر ، بين الطبيعة ، او الواقع المتناهي والحرية اللامتناهية في الفكر العاقل .

والجمال في الفن اذن وسط او جسر بين الاحساس والفكر . هو تأليف بين المحتوى والشكل . وهو يجمع بين متناقضين التعميم الغيبي والتفرد الواقعي .

ويعتقد هيجل ان العناصر المحسوسة للجمال الفني « والتي يوصل اليها بواسطة حاستي البصر والسمع » ليست اساسية في تكوينه ،فهي في الواقع ، لاتشكل فيه غير السطح الظاهر . فالاثر الفني يقع في منتصف الطريق ، « في الوسط » بين المحسوس المباشر والفكر المثالي، هو ليس فكرا خالصا ، ولكنه لم يعد وجودا ماديا .

ويلخص هيجل مفهومه هذا بالعبارة التالية : الفن يفكر المحسوس ويحسس الفكر »

L'art spiritualise le sensible et sensibilise l'esprit.

والخلاصة ، إن كل الميتافيزيائيين الذين عالجوا قضية الجمال قد صاروا الى اعتبار مجال الجمال كدائرة وسطى ، كاداة توفيق ، كعملية تناسق . فالذي شغل ذهن هؤلاء المفكرين ومن جاء بعدهم ممن حاولوا فهم الكون والانسان هو ، وجود التضادات والتناقضات التي تتصادم في داخلهما : تضاد بين الفكر والطبيعة ، تضاد ، في داخل الطبيعة بين الضرورة والحرية التي تتحرك كلما استيقظت الحياة وكلما تجسدت هذه الحياة في كائنات تتمتع بالتفكير . وتضاد ، عند هؤلاء الاحياء المفكرين بين الادراك الحسي والادراك الذهني ، بين الرغبة العمياء والعقل الواعي. والتضادات ، في مفاهيم هؤلاء الفلاسفة ، ضرورية ففيها تختمر الحياة التي هي في جوهرها نضال . ولكن ضرورية أيضا هي محاولات التوفيق، وقد اختار المفكرون الذين ذكرنا الدور النبيل في تحقيق هذه النزعة التوفيقية الى الجمال . فاعتقدوا ان من الضروري ان تكون هناك دائرة تحل في داخلها هذه التناقضات الكونية والنفسية ، اذ يقتضي في بعض الاحيان ان يكون الانسان في ان واحد حرا وخاضعا لحتمية ، ذا احساس وذا ادراك ، مادة وفكرا . هذه الدائرة هي دائرة الجمال . والنشاط الذي يوفق بين الطبيعة والفكر بين اللاوعي والوعي ، بين زخم الاندفاع والتفكير المتعقل هو ابداع الفنان العبقري ، وفي درجة ادنى ، التأمل اللانفعي .

هذه هي نظرية هيجل وكانت وشيلر وشيلنج وهي ترتبط بنظرة افلاطون عبر افكار سبينوزا وافلوطين التي تلتقي بدورها مع افكار الفلاسفة المسلمين وخاصة ابن سينا .

ولكن هذه الافكار الفلسفية تكتفي بالبحث بصورة غيبية تجريدية عن مكان الجمال من ذهن الفنان ومن الطبيعة . ولكنها لا تعيننا كثيرا في فهم اسرار الجمال الكامن في الاثر الفني ، في نطاق الحياة الواقعية ، وفي علاقة الفنان المتشابكة مع الفئات الاجتماعية المتعددة وقد عني كثير من الباحثين اللاحقين بتوضيح معاني الجمال في مختلف الفنون الابداعية منطلقين من زوايا عديدة فقامت مدارس نقدية عديدة لتوضح ولتدعم المفاهيم التي كانت تحملها المدارس الادبية والفنية المتعاقبة .

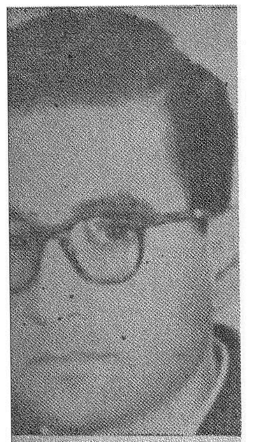
وسنكتفي ، لضيق المقام هنا بلمحة عن آراء بعض مفكرين من عصرنا ، عرضوا من زوايا مختلفة لقضية الجمال في مجملها وسعوا لتفسير عمليات الخلق الفني واسباب الفعالية للاثر الفني .

ويعتقد برغسون (1) ان بين الطبيعة ونفوسنا ، وبين الطبيعة وذاتنا ، ينسدل حجاب : حجاب كثيف بالنسبة للمجموعة العادية من الناس ولكنه حجاب رقيق وشفاف بالنسبة للفنان والشاعر . وعندما ننظر او نستمع الى الاشياء فما نراه وما نسمعه منها هو فقط مختارات تقتطفها حواسنا لتستخدمها كأضواء في سلوكنا . فحواسنا ووعينا لا يعطينا الا تبسيطا عمليا للواقع . وفردية الاشياء والكائنات تغرب عنا باستثناء الحالات التي يكون من مصلحتنا ماديا ان نميز هذه الفردية . فنحن لا نرى الاشياء بذاتها . وفي اكثر الحالات ، نحن نقصر انفسنا على قراءة العناوين التي نلصقها عليها . والكلمات تدل في اكثريتها الساحقة على الانواع . فالكلمة لا تلحظ من الشيء الا وظيفته الاكثر عادية . وهي تتدخل بينه وانفسنا وتود ان تخفي مشكلة عن اعيننا . وحتى الحالات الداخلية ، تحجبها الكلمات عنا ذواتها وحياتها الفريدة ، وجوهرها . فنحن لا ندرك من المظهر الخارجي لحالتنا النفسية ، نحن نعي فقط الجانب اللاشخصي من عواطفنا . هذا الجانب الشائع الذي رسخه الكلام بصورة دائمة ، كما يبدو دائما ، في الظروف ذاتها بالنسبة لجميع الناس . وهكذا يغرب علينا عادة الحس بالفردي والفردية . فنحن نتنقل بين التعميمات والرموز التي يقيمها الكلام بديلا عن الاشياء العواطف .

ومن حين لآخر تنصب الطبيعة نفوسا تعرف كيف تكون اكثر انفصالا عن الحياة ، انفصالا طبيعيا يتجلى في الصورة البكر للرؤية والسماع والتفكير . تلك هي نفوس الفنانين . وعادة يتوجه كل فنان نحو الفن عبر واحد فقط من حواسه وللفنان استعداد خاص لان يعي اللون للون والشكل للشكل ، أي لان يعي الشيء لذاته . فحياة الاشياء الداخلية هي التي تتبدى للفن عبر اشكالها والوانها . وشيئا فشيئا هو يدرس هذه الحياة في ادراكنا . هو يلهينا عن سلفية الشكل واللون التي تقف حاجزا بيننا والواقع . وتحت آلاف الرموز الخارجية والظاهرة من الانفعال ، وخلف الفكرة الشائعة والتعبير التقليدي الذي

— التتمة على الصفحة ١٠٠ —

(١) هنري برغسون : الضحك — باريس — مكتبة الفلسفة المعاصرة .



الأسس النفسية للتذوق الفني

بقلم الدكتور مصطفى سويف

هللي هللي يا رياح وانسجي حول نومي وشاح
من خرير الغدير واهتزاز الاثير
واختلاج العبير في دموع الصباح
هللي هللي يا رياح

ماذا يحدث في نفسي عندما أتذوق هذا الشعر وامثاله ؟ كيف تنفذ آثاره الى نفسي رويدا رويدا ، ثم تتملكني وتصوغني على صورتها فاذا بي أرق وأصفو حتى لاغدو في رقة هذا الوشاح وفي خفة هذي الرياح ؟ ما الذي ينفذ بالضبط ، وما هي الابواب التي أتاحت لهذه الآثار ان تنفذ ، والى أي مدى أعد نفسي مسؤولا عن فتح هذه الابواب ؟ وهل يؤثر هذا الشعر في كل من وقع له على سمع كما أثر فيّ ؟

هذه الاسئلة وما اليها كثيرا ما تراودنا عندما نتذوق الشعر ، وعندما نتذوق أي عمل فني . وهي التي سوف نحاول في هذا المقال ان نضع الخطوط العريضة للاجابة عليها .

وربما كان من مقتضيات الامانة والانصاف في حق تاريخ الفكر البشري ان نذكر في هذا الموضع ، وقبل ان نخطو خطوتنا الاولى ، انهذه المحاولة واحدة من عشرات المحاولات التي قامت لتجلية هذا الموضوع في تاريخ الادب والنقد ، بل وفي تاريخ جهود فكرية اخرى كالفلسفة والاستطيقا والتحليل النفسي والتربية . فكتابات أفلاطون من العناصر التي تستثير اعجابنا بالعمل الفني (العناصر الماثلة في العمل وفي نفوسنا) ووصفه للحالة النفسية التي تطرأ علينا عندما نتذوق الشعر ، هذه الكتابات متناثرة في كثير من مؤلفاته ، وفي « الجمهوريه » و « أيون » بوجه خاص . وكتابات أرسطو في كيفية تأثير المأساة في نفوس متذوقيها وتقديمه نظرية « الكثرسيس » ونصحه الشعراء ان يقفوا موقف المتذوقين أثناء قيامهم بالتأليف الفني ليعرفوا طبيعة الاثر الذي سيتركه شعرهم في الجمهور ، هذه كلها كتابات ماثلة امامنا في « الشعر » وفي « السياسة » . وكذلك كتابات لونجينوس وأفلوطين وهوراس لا يمكن اغفالها واو انها لا تنطوي على محاولات منظمة مسهبة في معالجة الموضوع الذي نحن بصدده ، لكنها مع ذلك تحمل لمحات وتوجيهات الى الطريق السوي لاقامة مثل هذه المحاولات . ومثل هذا القول يمكن ان يقال على كتابات عبد القاهر الجرجاني وابن طباطبا وابن رشيق وابن قتيبة وغيرهم من الكتاب العرب الذين تحدثوا في صناعة الشعر أو في تقويمه . ثم هناك المحاولات المسهبة التي تضمنتها كتابات المحدثين ابتداء من بيرك واللورد كيمز حتى بيركوف ورتشاردز ودي لاكروا ووليك والمتتلمذين على مفاهيم التحليل النفسي عند فرويد ويونج بوجه خاص .

غير ان هذا التراث على ضخامته لا يزال يترك بعض الاسئلة الحائرة ، وحتى بعض الاجابات التي أوردها لا تحمل في طياتها عناصر الاقناع الملزم الذي تتسم به المعرفة العلمية عادة . على ان هذه الاقوال ينبغي ألا يحملها القارىء محمل التهجم على هذا التراث الانساني العظيم او الاقلال من شأنه بأية صورة من الصور ، انما المقصود بهذه الاقوال تقويم التراث تقويما موضوعيا بتعيين حدوده الحقيقية ، وتبديد الهالات المختلفة التي تحوم حول هذه الحدود أيا كان مصدرها . وليس هنا موضع تفصيل القول في دقائق هذا التراث لبيان مدى الصحة في انطباق أحكامنا على حقيقته . غير ان القارىء يستطيع ان يتحقق من ذلك بنفسه اذا اراد ، فاما أن يرجع الى المؤلفات الرئيسية لاصحاب الاسماء التي ذكرناها ومعظمها ميسور في المكتبات العامة والخاصة ، سواء في ذلك كتب المؤلفين الغربيين وكتب المؤلفين العرب ، واما ان يرجع الى بعض الدراسات القيمة التي تناولت كثيرا من تلك المؤلفات بالتأريخ والنقد والتحليل ، من أمثال « تأريخ الاستطيقا » لبوزنكيه ، و « الاسس الجمالية في النقد العربي » للدكتور عز الدين اسماعيل .

ان السمتين الرئيسيتين اللتين تطبعان تراث التأليف في موضوع الاسس النفسية للتذوق الفني يمكن تلخيصهما على النحو الآتي :

اولا — الجزئية بدلا من الشمول .

ثانيا — التأمل النظري أو على أقصى تقدير الاعتماد على الانطباعات العابرة بدلا من التجريب او المشاهدة المضبوطة .

فأما عن السمة الاولى فانها تتضح في حقيقة هامة وهي اننا — في حدود معلوماتنا — لا نعرف دراسة واحدة تتركز في محاولة اعطاء صورة كاملة لعملية التذوق الفني للشعر من حيث العوامل النفسية التي تهيىء لها وتعمل فيها ، منذ اللحظة الاولى في عملية التذوق حتى نهايتها .

وربما جاز البعض ان يستثني من هذا الحكم عددا قليلا من المحاولات مثل دراسة بيركوف « القياس الاستطيقي » ودراسة رتشاردز في « أصول النقد الادبي » وبعض مؤلفات التحليل النفسي . ومع ذلك فان هذه المحاولات وأمثالها تقترب قليلا من الصورة التي نبحث عنها دون ان تحققها ، تقترب منها من حيث انها تخطو خطوات منظمة نحو وصف معظم لحظات التذوق ، ولا تكتفي بنثر لمحات عابرة مفككة عن بضع لحظات دون سواها ، لكنها رغم هذا الفضل تعاني من نقص خطير يتمثل في اعتمادها على كثير من التأمل النظري وقليل من الافكار الشائعة عن الواقع السيكولوجي التي لا تثبت امام اساليب الضبط العلمي الحديثة .

لهذه الاسباب رأينا ان نتقدم بمحاولتنا هذه ، والهدف منها اعطاء صورة متكاملة للقارىء عن العمليات النفسية التي تتدخل وتتشابك لتنسج فيما بينها عملية التذوق الفني . وسوف يلحظ القارىء أثناء تقديمنا لهذه المحاولة ان الاحكام التي اصدرناها منذ قليل على المحاولات السابقة لا تحول بيننا وبين الاعتراف بما في تلك الجهود من سمات ايجابية ، ولا تحول بيننا وبين ابراز تلك السمات ، وأهمها استثارة عدد من المسائل الصالحة للبحث ، واقتراح عدد من الحلول التي تصلح ان نتخذ منها فروضا نضعها موضع الاختبار التجريبي — وليست كل الاسئلة التي تستثار ولا كل الحلول التي تقترح بصالحة للبحث ولا للاختبار على محك التجربة او المشاهدة المضبوطة .

*

يمكن وصف الشكل الخارجي لعملية التذوق الفني وصفا موجزا بأنها تبدأ عندما أتناول قصيدة الشعر (1) وأبدأ قراءتها أو سمعها ، ثم تمتد مع امتداد ادراكي لاجزائها المتتالية مع ما لهذا الادراك من مقومات مختلفة ، واخيرا تنتهي بانتهائي من القصيدة . غير ان هذا الوصف رغم ما يبدو عليه من دلائل الدقة لا يصور الحقيقة كلها ، لا يصور سوى الجزء الظاهر من الحقيقة الذي يكشف عن نفسه لكل عابر سبيل . اما الاجزاء غير الظاهرة فتمتد فيما قبله وما بعده . فمن ناحية البداية توجد لحظات لا يمكن اغفالها من تشريح خبرة التذوق ، وربما كان أوضحها للذهن فترة « التهيؤ » النفسي العام بكل ما فيها من جوانب وجدانية ودينامية وعقلية . على ان هذه الفترة تسبقها لحظات أو حقائق سيكولوجية اخرى لا يمكن اغفالها كذلك ولو انها أقل وضوحا للخبرة الشعورية المباشرة من فترة التهيؤ ، هذه اللحظات او الحقائق هي الاطار الثقافي لدى المتذوق ، والاستعدادات الشائعة لاصدار أحكام تقويمية على الاعمال الفنية . هاتان الحقيقتان تسبقان فترة التهيؤ سواء من زاوية المنظور الزمني ومن زاوية المنظور المنطقي. هذا عن البدايات الحقيقية لخبرة التذوق . فاذا انتقلنا الى تحديد النهاية الحقيقية لخبرة التذوق فهذه لا تتحقق حال انتهائنا من الاطلاع على القصيدة بل تمتد بعد ذلك فترة من الزمن قد تطول وقد تقصر تبعا لعوامل متعددة ، ويمكننا ان نطلق على هذه الفترة تسمية مؤقتة فنسميها فترة « الاثر اللاحق » مستعيرين هذا الاسم من بحوث علم النفس التجريبي في الاثار اللاحقة للتنبيه ، الى ان نجد اسما اخر افضل منه .

وعلى هذا الاساس نستطيع أن نضع تخطيطا مبسطا لهذه الانسجة المختلفة التي يكشف عنها تشريح خبرة التذوق على النحو الآتي :

الاستعدادات الشائعة لاصدار أحكام تقويمية على الاعمال الفنية

↓

الاطار الثقافي لدى المتذوق

↓

التهيؤ النفسي

↓

ادراك القصيدة

↓

الاثر اللاحق .

هذا التخطيط ينبغي الا يفهمه القارىء على اساس ان كل حقيقة سابقة تؤدي الى الحقيقة التالية في اتجاه الاسهم ، فهذا قد يكون صحيحا في حالة « ادراك

(1) سأقصر بحثي هنا على التذوق الفني في الشعر خاصة

القصيدة » اذ يؤدي الى « الاثر اللاحق » ، ولكنه ـ في حدود معلوماتنا الحاضرة ـ غير صحيح أو على الاقل غير واضح في حالة « الاستعدادات الشائعة » و « الاطار الثقافي » . وعلى ذلك فالحدود التي ينبغي لنا ان نتحدد بها في فهمنا لهذا التخطيط انه يقدم لنا الانسجة المختلفة التي تسهم في تحقيق خبرة التذوق ، وان اتجاه الاسهم يدل على الترتيب الزمني لظهور هذه الانسجة من الكيان النفسي للمتذوق ، كما انه يدل على الترتيب المنطقي اذا نحن اردنا تحليل خبرة التذوق في اتجاه عكسي .

سوف أتعمد البدء في عرض الصورة التي أزمع عرضها عند لحظة التهيؤ النفسي الذي يسبق مباشرة اطلاعنا على القصيدة ، فهذا أيسر علي وعلى القارىء . ربما كانت هذه اللحظة أوضح اللحظات السابقة على ادراك القصيدة ، أوضحها للذهن وأقلها مثارا للخلاف . ذلك ان خبرة التذوق يندر ان تبدأ بدونها . يندر ان نفتح ديوان شعر على سبيل المصادفة بينما نكون في اللحظة السابقة مباشرة مندمجين في حديث ودي أو عدائي مع أحد الاشخاص ، أو مندمجين في حل معادلة رياضية ، او منهمكين في ملاعبة اطفالنا ، او مأخوذين بمنظر يملك علينا نفوسنا ، او ما الى ذلك من المواقف التي تكاد تحتوينا بجميع مستويات نشاطنا . يندر ان يحدث ذلك . فاذا حدث هذا الشيء النادر يوما من الايام كأن يطرق آذاننا فجأة صوت المذياع وهو ينقل الينا قراءة شعرية ممتازة فقد نرفض الاستماع اليها لان هذا التحويل المفاجىء لانتباهنا ولاندماج نفوسنا يشعرنا بالضيق نتيجة لتعارضه مع احد القوانين الاساسية للنشاط النفسي وهو قانون « القصور الذاتي » Perseveration المناظر لقانون القصور الذاتي في الطبيعة ، والذي يقرر نزوع الكائن الحيواني الى الاستمرار في النشاط النوعي الذي بدأه حتى ينتهي التوتر الدافع اليه او تتراكم في الجهاز العصبي المركزي آثار الكف بقدر يوقف هذا النشاط . ومع ذلك فلنفرض اننا لم نرفض الاستماع لهذه القراءة ، ولنفرض ان الكلمات التي طرقت آذاننا منذ البداية كان بها من الخصائص ما جعلها تتخلل ارتباطنا بسياق النشاط الذي كنا نمارسه ، هذا الافتراض معقول وممكن ، فماذا يحدث ؟ هل نتلقى خبرة التذوق كما لو تلقيناها ونحن مهيأون لها من قبل ؟ كلا ، فالغالب اننا سنستغرق بعض الوقت حتى نعيد تنظيم قدراتنا الذهنية وتوجيهها في اتجاه هذا الفعل الجديد وهو فعل الانصات والتذوق ، والى ان يتم هذا التوجيه وتتبدد « الاثار اللاحقة » للنشاط السابق ، الى ان يتم ذلك سنكون قد فقدنا جزءا من القصيدة لم نتذوقه ، وسيكون لذلك اثره على خبرتنا بالاجزاء الباقية ، ومن ثم فستكون هذه الخبرة مشوهة تشويها ما . ولعل فطنة المخرجين المسرحيين والمنظمين لحفلات الموسيقى ـ لعل فطنتهم الى اهمية فترة التهيؤ للتذوق الفني هي التي تدفعهم الى اتباع تلك الشكليات المعروفة في المسارح وأبهاء الموسيقى من اطفاء الانوار وتهدئة المكان قبيل ارتفاع الستار ، وفي المسرح يطيلون هذه الفترة بعزف قطعة من الموسيقى ثم بالدقات التقليدية ، وفي بهو الموسيقى يعمدون الى حيلة اخرى ، اذ يدخل العازف الاول في الفرقة بعد فترة من رفع الستار ، وبعد لحظات اخرى يدخل قائد الفرقة . هذه مواضعات يحتفظ بها المشرفون على هذه الحفلات لانها تضمن اضافة قدر لا بأس به من التهيؤ الى الرصيد المتفاوت الذي يأتي به كل قادم الى هذا المكان .

اما عن طبيعة حالة التهيؤ هذه فهي تنطوي على جانب سلبي وآخر ايجابي ، فمن ناحية نجدها تنطوي على تبدد بطيء لآثار الخبرات السابقة مباشرة وما ترتب عليها من تغيرات في مستوى نشاط الجهاز العصبي المركزي . ولا بد هنا من شرح موجز لهذه التغيرات . عندما نبدأ نشاطا معينا أيا كان هذا النشاط فانه لا بد ان يستند الى اثارة لمنطقة ما في الجهاز العصبي المركزي ، وفي الوقت الذي تتولد فيه هذه الاثارة في هذا الوقت نفسه تبدأ تتولد في نفس المنطقة من الجهاز العصبي عملية مضادة يقال لها عملية « الكف الرجعي » أي عملية الكف التي تظهر كرجع أو رد فعل reactive inhibition نتيجة لبدء هذا النشاط . هذا الكف الرجعي يستمر وتتراكم آثاره شيئا فشيئا مع استمرار النشاط الى ان يصل ما تراكم منه الى المستوى الذي يؤدي الى توقف النشاط تماما . فاذا توقف النشاط بدات الاثار تتبدد شيئا فشيئا ومن ثم يمكن استعادة النشاط مرة اخرى . هذا هو قانون « الكف الرجعي » . ويمكن لاي شخص ان يتحقق من صدقه في اي نوع من انواع النشاط ، وليكن هذا النشاط ادراكا بصريا . فنحن اذا ركزنا بصرنا على نقطة على صفحة بيضاء واستمر هذا التركيز لمدة دقيقة او اكثر قليلا فاننا لا نلبث ان نرى هذه النقطة تظهر ثم تختفي ثم تظهر ثم تختفي وهكذا . كأنما نحن نغمض عيوننا ثم نفتحها على التوالي مع اننا لانفعل شيئا من هذا القبيل . هذه الظاهرة نتيجة مباشرة لتراكم اثر الكف الرجعي فيتوقف الابصار وعندئذ يتبدد ما تراكم من هذا الكف ويبدأ الابصار من جديد وهكذا . وما يحدث في حالة الادراك البصري يحدث في حالة اي ادراك اخر وكذلك في حالة اي نشاط اخر يقدم عليه الشخص سواء أكان هذا النشاط بسيطا أم مركبا وسواء أكان نشاطا يغلب عليه طابع الاستقبال كالادراك أم كان يغلب عليه طابع الاصدار كالحركة . هذه حقائق أوضحتها بحوث بافلوف في فيزيولوجية الجهاز العصبي ، وبحوث كلارك هل في سيكولوجية التعلم ، وبحوث أيزنك في تركيب الشخصية ، ولا بد من ان نحسب حسابها هنا .

على هذا الاساس نستطيع ان نفهم بوضوح حقيقة الجانب السلبي من فترة التهيؤ ، فهو خاص بتبدد آثار الكف الرجعي المتراكم من خبرات سابقة . وتتبدد مع

هذا الكف مجموعة الاثار الشعورية المترتبة عليه والمرتبطة به ويقال لها الاثار اللاحقة . after effects

اما عن الجانب الايجابي فهو يتألف من حالةوجدانية هادئة لا يمكن وصفها بأنها حالة حزن او حالة فرح او ما الى ذلك من الانفعالات المرتبطة بموضوع يكسبها معنى محددا ، ولكن اقرب الاوصاف اليها من ناحية شعورنا بها انها تشبه ان تكون رنينا لانفعال ما ، هذا الرنين هادىء متصل ينبىء عن استعداد الشخص في هذه اللحظات لان يتاقى خبرات من نوع معين دون سواه ، واكثر من ذلك ان يكتسب صفة الدافع أحيانا اذ يدفعنا الى البحث عن مصدر هذه الخبرات ومحاولة تعاطيها ، أي ان له جانبا ديناميا يدفع الشخص الى القيام بسلوك البحث والتنقيب ومحاولة الحصول على ما يرضيه . فاذا أخطأ الشخص طريقه كأن يظن انه قد التقى بمصدر يمكن ان يعطيه الخبرة التي يطلبها ثم بدأ يتعاطى هذه الخبرة فلم يجدها متفقة مع حالة التهيؤوالطلب التي يعانيها فانه يشعر بما يشبه خيبة الامل ولا يقتصر الامر على مجرد التعرف العقلي على ما هنالك من تفاوت بين ما يطلب وما حصل عليه. اما اذا اتفق حصوله على ما يناسب حالة التهيؤ والطلب التي كان يعانيها فان هذا يجعله في حالة استقبال ممتازة ، أهم صفاتها التنبه الشديد والحساسية الوجدانية المرهفة لدقائق الخبرة التي يتعاطاها ، وقد تصل هذه الحساسية الى الدرجة التي تجعله يضخم من قيمة هذه الدقائق تضخيما شاذا .

هذه اللحظات بالغة الخطورة ومفعمة بالامكانيات ، وربما كان من أخطر نتائجها انني قد أتسرع بالحكم ضد شعر ما ، وأندفع في سلسلة من التبريرات لهذا الحكم بينما يكون السبب العميق هو محض الصدفة في التقائي به بضع مرات وأنا في حال من التهيؤ لا تناسبه ، مما يقرنه الى الشعور بخيبة الامل . ومعظم انواع النقد الانطباعي Impressionistic التي اشار اليها سينجارن وغيره من ائمة النقد مبنية على بدء تفاعل الناقد مع العمل الفني في لحظات التهيؤ هذه . ذلك هو وجه الخطر والخطورة . ولو ان الناقد ادرك بوضوح منذ البداية ان لحظات التهيؤ هذه تحدد نوع استقباله للعمل، وان هذه اللحظات تتغير ، وان ما لا يطلبه الان من انواع الشعر قد يطلبه غدا عندما تستبد به لحظات تهيؤ اخرى، او ان بعض النقاد أدركوا ذلك لوفروا على أنفسهم كثيرا من المشقة ولوفروا على الشعراء كثيرا من مآسيهم .

على اننا اذا دققنا النظر في الطبيعة السيكولوجية لفترة التهيؤ هذه اكثر مما فعلنا حتى الان ، فسوف نجدها في الواقع نمطا من الايقاع غير واضح المعالم لشعورنا ، ولكنه يتضح عندما يلتقي بقصيدة ايقاعها يدخل في هذا النمط أو يقرب منه . وسوف نرى فيما بعد انه يتأثر بالاطار الثقافي لدى المتذوق ويتحدد من خلاله الى حد بعيد .

*

ولننتقل الان الى لحظة الادراك عندما نبدا نتذوق القصيدة .

نشر هنجرلاند بحثا في مجلة الاستطيقا عام ١٩٥٧ تناول فيه الطبيعة السيكولوجية لخبرة التذوق في الفنون الشكلية ، فقال ان هذه الخبرة تتلخص في القصد الى اقامة توترات معينة ثم العمل على ازالتها . والواقع ان هذا الوصف يمكن تعميمه على خبرة تذوق الشعر ايضا . ومع ان الميزة الرئيسية للافعال الانسانية وللافعال الحيوانية جميعا هي محاولة القضاء على توترات قائمة بالكائن نتيجة لثورة بعض الدوافع او لحدوث بعض التغيرات العضوية ، مع ذلك فان الميزة الرئيسية للافعال الانسانية وللافعال الحيوانية جميعا هي محاولة القضاء على توترات قائمة بالكائن نتيجة لثورة بعض الدوافع أو لحدوث بعض التغيرات العضوية ، مع ذلك فان الميزة الرئيسية لفعل التذوق الفني فيما يرى هنجرلاند انه يبدأ باقامة توتر عن **قصد وارادة** ، ثم محاولة الشخص التخلص من هذا التوتر .

هذا التوتر ربما كانت بوادره متشعبة في لحظة التهيؤ السابقة ، ولكننا نبدأ نضيف اليه وننميه بالفعل عندما نبدأ قراءة البيت الاول من القصيدة . والسؤال المهم الان هو كيف يحدث ذلك ؟

نستطيع ان نستعين هنا بمجموعة من التجارب

التي أجريت حديثا في ميدان علم النفس الاجتماعي وتتناول كيفية ادراكنا لشخصية شخص ما عندما يبدأ يتعامل معنا . هذه عملية معقدة من العسير ان نتخيل كيف يمكن اجراء التجارب عليها ، ولكن عالما ممتازا يدعى آسن استطاع ان يقوم باجرائها اخيرا . والمهم ان ندرك وجه الشبه بين الشخصية والقصيدة ، وهو هذا الشيء الذي دفعنا الى الاستعانة بنتائج هذه التجارب . فالشخصية كلٌ مركب من اجزاء كالقصيدة وهذا الكل يتفتح عن أجزائه من سياق الزمن ولا يكشف عما يحتويه دفعة واحدة ، وهو يستثير فينا استجابات وجدانية بالميل أو بالنفور ، كما يستثير استجابات تأويلية تدور حول تحديد دلالة بعض الاجزاء او بعض العلاقات . وبدهي ان هناك فروقا كثيرة الى جانب أوجه الشبه هذه مما يحتم علينا الا نتمادى في محاولة الافادة من هذا التشبيه.

لا استطيع ان اذكر هنا تفاصيل التجارب التي اجراها آسن ، ولا طرق الضبط المعملي والاحصائي المختلفة التي استخدمها والتي تزيد من يقيننا في القيمة الموضوعية لنتائجه . ولكن يهمني من هذا الموضع ان اذكر بعض هذه النتائج مما يمس موضوعنا الذي نحن بصدده . وفيما يلي هذه النتائج :

أ ـ منذ اللحظات الاولى في عملية الادراك يتجه ذهننا الى محاولة تكوين انطباع شامل عن الشخص في مجمله ، مهما تكن المعلومات التي تجمعت لدينا عنه ضئيلة .

ب ـ في اللحظة التي ندرك فيها صفتين او اكثر على انهما تجتمعان في هذا الشخص ، في هذه اللحظة تدخل الصفتان في تفاعل متبادل بينهما يجعل لكل منهما طابعا فريدا . فاذا ادركنا مثلا وجود صفتي الذكاء والامانة في الشخص س ووجود صفتي الذكاء والخيانة في الشخص ص فان الانطباع الذي يتمثل لاذهاننا ان الذكاء في س يختلف في معدنه عن الذكاء في ص . وقد تنعكس هذه التفرقة الانطباعية في تسميتنا ذكاء ص بالمكر او اللؤم او الدهاء .. الخ .

ج ـ الانطباع الذي نكونه منذ البداية لا يلبث ان يفصح عن تنظيم للاجزاء التي يتألف منها . وفي هذا التنظيم لا تكون للاجزاء مراتب متساوية ، بل يحتل بعضها قيمة مركزية في المعنى الذي تكتسبه صورة الشخص في أذهاننا ، والبعض الاخر يحتل قيمة هامشية تستمد دلالتها من الاجزاء المركزية .

د ـ لا تلبث كل صفة من صفات الشخص ان تبدو ممثلة للشخص في مجمله ، كأنما تحمل امضاءه . فعذوبة فلان ليست عذوبة فلان الاخر ، وصرامته ليست صرامة الاخر .

هذه هي أهم النتائج التجريبية التي نستطيع ان نفيد منها في دراستنا للحظات التي ندرك فيها القصيدة. وكل ما علينا ان نستبدل مفهوم القصيدة بمفهوم الشخص وان نحدث بعض تغييرات طفيفة يستلزمها هذا الاستبدال. ويبقى بعد ذلك بناء النتائج كما هو .

لا نستطيع ان نغالي في اهمية هذه النتائج في بحثنا هذا . فهي بالنسبة لميدان التذوق الفني ليست نتائج ، ولكنها علامات نستدل بها على سبيل المماثلة ، (ولا ننسى ان ادراك المماثلة كان ولا يزال احد المبادىء الهامة التي يمكن الركون اليها عندما نبدأ بحثا علميا في اتجاه غير مطروق) . ان اقصى ما تطمح اليه هذه العلامات ان نتخذها بمثابة فروض لا تزال بحاجة الى الاختبار التجريبي في ميدان التذوق الفني . ومع ذلك فمعظم الدلائل تدل على انها فروض خصبة وانها ستثبت لمحك التجربة . وربما كان من اهم هذه الدلائل شيئان :

اولهما : ان هذه الفروض تتفق تماما مع القانون الاساسي للادراك ، وهو ان الادراك يبدأ ادراكا اجماليا ثم ينتقل الى التفاصيل ليرتد بعد ذلك الى ادراك الكل ادراكا واضحا ثريا . وليس ثمة مايدعو الى ان تكون عملية ادراك القصيدة شاذة عن هذا القانون .

وثانيهما : ان بحوثنا التجريبية السابقة في الابداع الشعري وبحوث كاترين باتريك في الابداع الشعري والابداع في التصوير انتهت بنا وبها الى ان القصيدة (واللوحة) تبدأ في نفس الشاعر ككل سديمي غامض قبل ان تتفتح عن اجزائها من خلال جهوده التعبيرية .

وليس من التعسف بعد ذلك ان نتصور الامر على هذا النحو ايضا عند المتذوق .

ان الطابع الجمالي للانطباع الذي نكونه عن القصيدة يبزغ في نفوسنا منذ البيت الاول او منذ الشطرة الاولى بل وقد يبزغ احيانا منذ انتهائنا من ترديد لفظين او ثلاثة الفاظ من الشطرة الاولى . ان مجرد ترديدنا للفظتي ، « هللي هللي » .. من قصيدة ميخائيل نعيمه يستشير في ذهننا توجها معينا بحيث يصبح ما بعد ذلك تنمية لهذا التوجه وليس اضافة اليه من خارجه . ولا يمكن ان يتفق مع هذا التوجه ما تستثيره الفاظ اخرى مثل : « سقف بيتي حديد ركن بيتي حجر » فهذه الشطرة تدفعنا الى توجه نفسي يختلف اختلافا كبيرا . وبقدر ما نوفق من محاولتنا تنمية هذا التوجه النفسي من خلال نسيج القصيدة دون ان نصطدم ببعض المتناقضات الصارخة تكون خبرتنا اقرب الى ارضائنا .

هذا التوجه الاولى اقرب الى الغموض منه الى الوضوح، والصق بطبيعة الموسيقى منه بطبيعة الكلم ذي المعاني العقلية المحددة ، وكل مانستطيع ان نتبين من مضمونه اذا نحن دققنا النظر في هذا المضمون انه يتالف من شقين :

احدهما : احساس بمجموعة من القيم « ابرزها القيم الايقاعية والصوتية وربما بعض الصور » ناتج عن استقبالنا لبضع الالفاظ التي استقبلناها ونحن في حالة معينة من التهيؤ النفسي .

والاخر : شعور بالتوقع او الاستباق يشبه بعض الشيء عملية التنبؤ عندما نشهد المقدمة فنتوقع نتيجة معينة او اتجاها معينا للنتيجة . غير انه يختلف عن التنبؤ فى اننا لانقف مما نتوقعه موقف عدم الاكتراث بل نطلبه او نشعر بالحاجة اليه . هذه الحالة النفسية يعرفها علماء النفس الجشطلتيون اكثر من غيرهم ويطلقون عليها اسم الميل الى الاغلاق كأنما نحن بصدد دائرة غير مكتملة في جزء صغير من محيطها عندئذ سوف نشعر بالميل الى اكمالها وسوف نكون على بينة من الاتجاه الذى نتوقع أن يتم فيه الاكمال. « ولكننا لانكون على مثل هذه البينة في حالة التوجه الخاص بتذوق الشعر » .

هذا التوجه يقوم في نفوسنا بمثابة الاطار الذي يخلع على الاجزاء التالية دلالتها ، على اساس أنها ملائمة او غير ملائمة ، اما الاجزاء التي نقف عندها فتكون احيانا بعض الصور واحيانا اخرى بعض التركيبات الصوتية وقد نقف احيانا عند بعض الحروف . ان الوحدات التي نعتبرها اجزاء ونقف عندها ـ لسبب ما ـ انما تحددها قيمها الدينامية اكثر مما تحددها المواضعات الاجتماعية التي تقرر ان هذا لفظ قائم بذاته وهذه تفعيلة ، وتلك شطرة مستقلة ، وذاك بيت مكتمل .

الى هنا والقانون الرئيسي الذي يتحكم في التذوق هو قانون النظرة الاولى ، قانون المحبين الصغار بكل مافيهم من حماس واصرار على ضيق الافق . ومع ان بعض الكتابات التي تنشر في النقد الادبي تنم عن ان وراءها خبرة تذوقية لاتزيد في مستوى نضجها عن هذا المستوى الذي وصفناه، مع ذلك فان الخبرة التذوقية التي يتاح لها من الامهال والتطور مايتاح لكثير غيرها من خبرات الادراك الاجتماعي هذه الخبرة تكشف عن سمة معينة في اطار التوجه هذا لم نتحدث عنها الى الان ، وهي سمة المرونة والقابلية للتعديل واعادة التشكل او التنظيم .

عندما نتذوق احدى القصائد للمرة الاولى نلاحظ ان بعض الاجزاء يتلاشى تأثيرها في نفوسنا بعد الانتهاء منها مباشرة في حين أن اجزاء اخرى يبقى لها رنين لايقاوم وتحتل قيمة مركزية في تقويمنا للقصيدة . وتتدخل في هذا الانتخاب والتنظيم عوامل متعددة منها ماهو موضوعي فيبناء القصيدة ومنها ما هوذاتي فيتكوين شخصية المتذوق. غير اننا اذا ماتركنا هذه القصيدة فترة من الوقت ثم عدنا الى تذوقها مرة ثانية في ظل تهيؤ نفسي ملائم استطعنا ان نلمس تغيرا في التوجه النفسي الذي يبزغ عند بدء التذوق، وتغيرا اخر في مجمل اطار الخبرة الذي نحياه اثناء التذوق.

فاما عن التوجه فيبدو اكثر وضوحا من حيث اتجاه الاستباق الذي يثيره فينا بل ومن حيث قيمة المنبهات الاولى فى القصيدة . ونمارس عندئذ شعورا بالاطمئنان لم يكن يتوفر لدينا في الخبرة الاولى ، ذلك اننا نعرف الان ما نحن مقبلون عليه ونستعد له معدين له رصيدا من امكانية الشعور بالرضا ، ونحن واثقون او نكاد من انه لن يخيب رجاءنا .

هذا من ناحية ، ومن ناحية اخرى نلاحظ ان اطار الخبرة الذي نخرج به هذه المرة يكون اكثر ثراء من الاطار الذي خرجنا به في المرة الاولى للتذوق ، اذ تبرز بعض الاجزاء التي لم تبرز في المرة الاولى وكأننا نكتشف وجودها في هذه المرة فحسب ،ونتعجب كيف لم نرها من قبل وكيف لم ندرك قيمتها . والادراك هنا لايختلف في شيء عن الادراك كما نمارسه في مواقف الحياة العادية . وقد قلنا من قبل انه يبدأ ادراكا اجماليا تفوتنا فيه اجزاء كثيرة، ولكن اذا عدنا الى ادراك الموضوع بعد قليل فاننا لانلبث ان ندرك وجود اجزاء لم تكن ندرك لها وجودا . وأبسط الامثلة على ذلك مايلاحظه كل منا عندما نلقي شخصا فنحييه ونتوقف للحديث معه بضع دقائق ، ثم يدير الشخص ظهره ويمضي ، ونكتشف اننا لم ندرك لون رباط رقبته أو على الاقل لانتذكر اننا ادركناه . هكذا العمل الفني اذا اقتصرنا على تذوقه للمرة الاولى فمن المحقق ان اشياء كثيرة ستفوتنا ، أما اذا اتيحت لنا الالفة معه مرة ومرات فسوف نزداد معرفة بحقيقته ، سوف نجد أن اطار الخبرة الذي نحياه أثناء التذوق لا يلبث ان يتفتح عن اجزاء متعددة بعد ان كان ما فيه لا يزيد على بضع ومضات متناثرة وسط كتلة سديمية مائعة الحدود .

وربما كان من اوضح المحكات العملية لصدق هذا الوصف ان الاحكام التي نصدرها على عمل ازدادت الفتنا به يغلب

عليها ان تكون احكاما مفصلة في مقابل الاحكام التي نصدرها على عمل لم ينل منا الا لمح البصر .

على اننا يلزمنا ان نميز بين سمتين لعملية التطور التي تجري على اطار الخبرة التذوقية نتيجة لتكرار تعاطي هذه الخبرة بالنسبة للعمل الواحد . فالاطار يتطور من ناحية في اتجاه زيادة تفتحه عن عدد اكبر فأكبر من الاجزاء الداخلة فيه ، ومن ناحية اخرى قد يتطور في اتجاه زيادة التمسك بحكمنا السابق الذي اصدرناه على العمل او في اتجاه تعديل هذا الحكم بصورة او باخرى ، والمهم هنا ان كلا من السمتين تحتاج الى جوانب في موقف المتذوق اكثر من مجرد معاودة تذوق العمل نفسه ، ونحن نشير هنا الى مجموعة من العوامل العقلية والخصائص المزاجية كشفت عنها بعض الدراسات التجريبية الحديثة التي تعرف باسم التحليل العاملي . وربما كان من اهم العوامل العقلية في هذا الصدد مايعرف بعامل « التفصيل » elaboration أي ذلك العامل الذي يشير الى القدرة على تحديد التفاصيل التي تساهم في تنمية فكرة معينة ، واستمرار الربط بين هذه التفاصيل وبين الفكرة الاصلية ، اما من الناحية المزاجية فعامل المرونة هو اهم العوامل التي تتدخل في هذا الموضع ، وخاصة ما اشار اليه جيلفورد في بحوثه الاخيرة في الابداع تحت اسم « المرونة التكيفية » وهي قدرة الشخص على تغيير الزاوية الذهنية التي ينظر منها الى حل مشكلة معينة . ويجب ان نتوقع ظهور فروق بين المتذوقين الافراد في هذين العاملين وما اليهما ، اذ من المعلوم ان هذه العوامل من اشد الميادين اظهارا للفروق بين الافراد . ولكن ليس ثمة ما يدعو الى تصور هذه الفروق على انها فطرية كما يشاع احيانا ، انما الذي نستطيع ان نجزم به ان هذه الفروق قائمة ومستقرة الى حد ما . وانها تؤثر في الخبرات التذوقية لاصحابها وما يترتب على هذه الخبرات من احكام نقدية .

وقد نشر اريك جوتلند عام ١٩٥٧ قائمة بمجموعة من العوامل التي تتدخل في اثراء اطار الخبرة التذوقية ، اورد فيها :

القدرة على ممارسة الايقاع ، والقدرة على استغلال اصوات الكلام ، والمزاوجة بين ظاهرتين واردتين من حاستين مختلفتين ، والتداعي السريع للافكار ، والتداعي على اساس مفاتيح ضعيفة ، والجمع بين مجموعة من الافكار المختلفة ، في مجال الادراك الواضح فى لحظة واحدة ، وسرعة تغيير الحالة الانفعالية . وهذه القدرات او المهارات او العوامل السيكولوجية كلها مجال خصب لظهور الفروق الفردية . ومن الطريف في صدد مسألة الفروق هذه ان بحثا تجريبيا نشر عام ١٩٥٦ في مجلة علم النفس والتربية التي تصدر فى دلهى ومن اهم نتائجه عدم وجود فروق بين الذكور والاناث فيما يتعلق بمجمل خبرة التذوق .

ان التعمق في تفاصيل خبرة الادراك التذوقي اكثر من ذلك يلزمنا بالحديث عن عناصر متعددة ، اهمها : الايقاع ، والصور ، والاثار اللاحقة لاحساساتنا اللغوية « المترتبة على السمع وعلى عملية النطق بالابنية الصوتية المختلفة » . غير ان هذا المقال لايتسع لكل هذه التفاصيل ، لاسيما وان المعلومات المنشورة عن بعض هذه المعلومات مستفيضة ، ومن ثم فلا يمكننا ان نعطيها حقها في مثل هذا التخطط المبسط!

ان أهم ما في هذا التخطيط وما حرصنا على توضيحه وابراز اهميته في توجيه عملية التذوق هو التهيؤ النفسي الذي يسبق التذوق مباشرة ، ثم « التوجه » الذي يرتسم في نفوسنا منذ اللحظات الاولى لعملية التذوق ، والذي يتولد عنه فيما بعد اطار الخبرة التذوقية وما قد يتاح لهذا الاطار من نمو ومرونة . وهذه هي العناصر التي اغفلها كثير من الكتاب في كتاباتهم عن تذوق الشعر وكأن المسألة تبدأ بالاحتكاك المباشر بيننا وبين الكلم . ان اهمية هذه اللحظات التي تناولناها انما تتمثل في انها تكسب الايقاع والصور والاثار اللاحقة للاحساسات اللغوية معظم مالها من قيمة فنية . ان هذه المكونات تكتسب من تلك الاطر شخصيتها بحيث تصبح مقبولة او مرفوضة .

ومع ذلك فهذه الاطر جميعا تكتسب الكثير من دلالتها من خلال الاطار الثقافي الفني الذي يحمله المتذوق . واذا نحن لم نعرف الكثير عن هذا الاطار فان أشياء كثيرة في جميع اللحظات التي اسلفنا الحديث عنها سوف نقف امامها عاجزين عن تفسيرها . لذلك يلزمنا في هذا الموضع ان ننتقل بالحديث الى ذلك الاطار الثقافي الفنى لدى المتذوق .

★

تشير مجموعة من الدراسات التجريبية خارج ميدان الفن وداخله الى ان مفهوم « الاطار » يعتبر واحدا من الاسس الدينامية الهامة لتفسير جانب معين من السلوك الادراكي والتعبيري ، هذا الجانب هو ماينطوي عليه هذا السلوك من تنظيم ، وبالتالي مايكتسبه من معنى في اذهاننا . فاستجابتي لاحد المنبهات البصرية وادراكي أياه على انه « قلم » يتضمن عملية تصنيف لهذا الشيء تحت صنف معين يشبه احد المثل الافلاطونية، غير ان هذا المثال احمله في نفسي واستخدمه كمحك اعرف به اذا ماكان الشيء الذي اراه قلما ام ليس بقلم . ونظرا لان هذا المحك له من المرونة مايسمح لي ان ادخل تحته مفردات كثيرة تختلف فيما اعتبره صفات سطحية وتتفق في صفة واحدة نجردها باعتبارها اساس التصنيف « وهي في هذه الحالة وظيفة هذا الشيء » لذلك لا استطيع ان اتصور هذا المحك على انه مجرد اثر لخبرة واحدة ماضية هي خبرة ادراك قلم مشابه ولا مجرد تراكم لاثار خبرات متتالية ، ولكنه في الواقع « تنظيم » لهذه الاثار ، ووظيفته الرئيسية بالنسبة لنا ان يساعدنا في تنظيم التنبيهات الواردة علينا ، باكسابها دلالات معينة يترتب عليها مباشرة ان نسلك نحو كل منها السلوك الملائم . بعبارة اخرى ان الوظيفة الاساسية للاطر التي نحملها في نفوسنا هي تيسير السبل امامنا لحسن التوافق مع مقتضيات المجالات المختلفة التي نحيا فيها .

وقد اوضحت دراسات علماء النفس ذوي الاتجاه الجشطلتي بوجه خاص اوضحت في مجموعة من التجارب العملية كيف ان تغير الاطار في مجال الادراك البصري يغير معنى الشيء الذي بداخله مع اننا لم نتناول هذا الشيء نفسه بأي تغيير مباشر . كما اوضحت سلسلة من الدراسات الحديثة كيف ان ادراكنا لعضوية الشخص في جماعة معينة يجعلنا « نشهد » في شخصيته صفات لم نكن نشهدها ونحن نتعامل معه على انه ينتمي الى جماعة اخرى . وتدل دراسات تجريبية اخرى

ـ التتمة على الصفحة ٥٤ ـ

لغة الأداء في القصة والمسرحية

بقلم انور المعداوي

شيوخ الادب في مصر ، ومعهم قلة من الادباء تقتفي خطاهم ، يقفون موقف المعارضة من اتجاه نقدي ننادي به، وندعو الى تطبيقه في ميدان القصة القصيرة والطويلة وبعض الوان المسرح .. وهم يتشبثون برأيهم لان لهم فهمهم الخاص لرسالة الادب ، وهو - أعني هذا الفهم - يعد نتاجا تأثريا لجيل معين نشأوا فيه، وطبعهم بطابع قيمه واتجاهاته. اما نحن كمجموعة من النقاد تحمل لواء الدعوة الى هذا الاتجاه النقدي الذي اشرت اليه ، فمرجع ايماننا الاتجاهي ان لنا فهمنا الخاص لرسالة الادب وكذلك نظرتنا الذاتية ، وهما - بلا شك ايضا - يعدان نتاجا تأثريا لجيلنا الذي يساير ركب التطور ، وينشد التجديد اذا ماتحققت من ورائه بعض اهداف النقد ، ومن أهمها مثلا ان نشق للادب مجرى عميقا وطويلا خلال اكبر عدد من الصفوف الجماهيرية القارئة .

الخلاف بيننا كما قلت ، لايتعدى مجال القصة القصيرة والطويلة وبعض الوان المسرح وهو خلاف من شأنه ان يتحول الى معركة ، اذا ماكانت المعركة بطبيعتها حربا بين رأي ورأي او نضالا بين فكرة وفكرة ، او صراعا بين مجموعة من القيم الفنية .. ومن حق النقد ان يخوض هذه المعركة مادام هدفه البعيد ان تنتصر دعوة نبيلة ، مضمونها ان يتخلص الادب من بعض القيود التي تربطه بالمثقفين «وحدهم» حتى يستطيع ان يخاطب كل الطبقات ، وان يحطم الابراج العاجية ويهبط من عليائه الى الشارع .. وحتى يستطيع اخر الامر ان يحمل رسالة التوجيه ويلوح بعصا القيادة .

لماذا كانت القصة والمسرحية بالذات ميدانا للخلاف او ميدانا للمعركة ؟ لانهما اكثر فنون الادب على الاطلاق رواجا في عصرنا . وأصدقهما تعبيرا عن الواقع الاجتماعي للشعوب، وابعدهما دلالة على المستويات النفسية والعلقية للجماهير، واحقهما - تبعا لذلك - بتحمل مسؤولية الدور القيادي الذي يمكن ان يؤديه الادب للفرد والمجموع .

محور الخلاف الذي تدور حوله المعركة هو اللغة ، اللغة التي يعبر بها كاتب القصة وكاتب المسرحية .. انها خيط الاتصال بين الاديب المنتج والجمهور القارىء ، واذا ما تعرضت هذه الخيوط الاتصالية لبعض الوان التعقيد في النسيج الفني ، تعقدت معها بالتبعية عملية التجاوب الفكري والشعوري بين جهاز الارسال وجهاز الاستقبال، أعني بين منتج الفن ومتذوق الفن !

نحن في اتجاهنا النقدي الذي ننادي به ، نرى ان تكون عملية السرد في القصة باللغة الفصحى على ان تكون مبسطة ، بحيث لا يصعب فهم تعبير معين على رجل الشارع أو انصاف المتعلمين .. اما الحوار الذي يدور بين الشخصيات سواء أكان ذلك في القصة او المسرحية ، فيجب أن يكتب بنفس اللغة التي تنطق بها الشخصيات في الواقع المعاش أو بتعبير آخر ، بلغة حياتها اليومية .

ولنا من وراء ذلك هدف مزدوج ، هو ان نضمن سلامة المفهوم الفني لعملية التصوير القصصي من جهة ، وسلامة التحقيق الفعلي لظاهرة التجاوب الجمهوري مع مضمون الادب من جهة اخرى .

ان اللغة الاصيلة للشخصية في الحوار القصصي والمسرحي تحمل في ثناياها أكثر من دلالة .. منها دلالة المستوى النفسي ودلالة المستوى العقلي ودلالة المستوى الاجتماعي لهذه الشخصية ، بالاضافة الى اننا نلتزم صدق الواقع التعبيري للغة المنطوقة .. ذلك لان التركيبة النفسية لاي نموذج أنساني ، من شأنها ان تطبع سلوكه الحركي والكلامي بالطابع الملائم لاتجاهها الداخلي . وكذلك الامر فيما يختص بالتكوين العقلي لهذا النموذج ، حين نلاحظ وحدة التلوين بين المناهج الذهنية وخطوط الاتجاه اللفظي كانعكاس مباشر . وما نقوله هنا نقوله مرة اخرى عندما نتحدث عن اثر الربط التفاعلي بين طبيعة الوسط الاجتماعي للشخصية وبين منطق التعبير . فاذا ما كان هدف القصة او المسرحية هو ان تقدم لنا قطاعات حية وتجارب معاشة من حياة الناس ، فمن حق هؤلاء الناس - ممثلين في مختلف النماذج المرسومة - ان يجدوا انفسهم على حقيقتها في مرآة الكاتب القصصي والمسرحي ، بكل مشكلاتهم وانفعالاتهم وملامحهم النفسية والتعبيرية . وعندما يتحقق لهم ذلك - عن طريق لغة الكاتب المبسطة في عملية السرد ولغة حياتهم اليومية في عملية الحوار - فقد تحقق للادب ان يرسل خيوطه الاشعاعية الى كل اتجاه ، وان يشق طريقه في كل الدروب.

اننا عندما يقول ناقد كبير معاصر عن الروائي الفرنسي بلزاك انه اعظم كتاب الرواية نجد انه قد بنى حكمه على اساس حقيقة ناصعة ، هي انه لم يستطع ان يخرج من كل كتب التاريخ التي قرأها عن المجتمع الفرنسي في النصف الاول من القرن التاسع عشر ، بصورة واقعية ومتكاملة لهذا المجتمع ، كما خرج بهذه الصورة من الاعمال الروائية لبلزاك . وعندما نذكر ان هذا الكاتب العظيم كان يحرص على البساطة المتناهية في لغة الاداء ، نذكر في الوقت نفسه انه قد تعرض - بسبب هذه البساطة - لبعض صيحات الانكار من نقاد عصره ، حين لم يجدوا مأخذا في فنه غير ان اسلوبه يشبه في رأيهم اسلوب الكتاب الصحفيين .. ولم يكن بلزاك عاجزا عن مجاراة اصحاب الصنعة البيانية من الكتاب الرومانسيين وبقايا الكلاسيكيين في جيله ، ولكنه آثر الا يقصر أدبه على المثقفين ورواد الصالونات الادبية ، ومضى يشق لهذا الادب الواقعي مجرى عميقا وطويلا خلال أكبر عدد من الصفوف الجماهيرية القارئة .. ومن هنا استطاع ان يطفىء بريق الرومانسية التعبيرية في عصرها المتألق ، وان يبهر بالوهج الجديد للادب الواقعي في شكله ومضمونه ، كل العيون المتطلعة الى ضوء التطور !

هكذا كانت الصيحات التي ارتفعت في وجه بلزاك

ولم تستطع ان تعوق خط السير الذي رسمه لادبه ، وانتهى به الى مزيج رائع من التفوق والانتصار .. اننا نسمع اليوم نفس الصيحات او ما يشبهها انكارا وثورة ، كلما استجاب واحد من كتابنا القصصيين او المسرحيين لصوت النقد وقام بتبسيط لغة الاداء بالنسبة الى عملية السرد وادارة الحوار القصصي والمسرحي بما يطابق الواقع الحياتي للشخصيات . وتنطلق فنون الاتهام من أفواه المعترضين بأن في هذا الاتجاه خطرا على الفصحى مبعثه تشجيع اللغة الدارجة ، وافساح الطريق لكل عاجز عن الاداء « البليغ » ليكون واحدا من حملة الاقلام . ثم يمتد الاتهام بعد ذلك حتى يتخذ له نقطة ارتكاز جديدة ، مؤداها ان في هذا الاتجاه خطرا آخر على وحدة الفهم المشترك بين القراء العرب ، وهي الوحدة التي تحققها لهم تلك اللغة الفصحى التي يعبر بها الادب في كل أقطار العروبة . ذلك لان اختلاف اللهجات المحلية بين قطر وآخر ، كفيل في رأيهم بأن يخلق مجموعة من حواجز التمثل المعنوي للتعبير بين كاتب من هنا وقارىء من هناك .

اذا احتاج هذا الاتهام الى رد فان الرد مهيأ وميسور .. مهيأ بالكلمة وميسور بالتجربة . أما التجربة فقد قام بها توفيق الحكيم منذ خمسة وعشرين عاما على وجه التقريب ، يوم ان خرج على القراء العرب بعمله الروائي الناضج « عودة الروح » ... لقد كانت « عودة الروح » بداية التطبيق العملي لما ندعو اليه اليوم في أدبنا القصصي الحديث . كانت عملية السرد بالفصحى المبسطة وكانت عملية الحوار باللغة العامية ، ولم يقل احد ان اتجاه توفيق الحكيم قد أنقص من قدر القيمة الفنية لعمله الروائي الناضج ، أو ان اللغة الفصحى قد اصابها شيء من التصدع في ذلك الحين ، او ان لغة الحوار في « عودة الروح » كانت حاجزا من حواجز الفهم المعنوي للمضمون الفني ، بالنسبة الى الجمهور القارىء في المملكة السعودية مثلا أو في لبنان او في سورية والعراق ... ولا خوف بعد ذلك على الفصحى وهي ما زالت تملك مثل هذا الرصيد من فنون التعبير ، ونعني بها النقد والدراسة الادبية والقصيدة والمسرحية الشعرية والتاريخية وكل الآثار الفكرية لكتابنا المفكرين .

ونحن نؤمن بأن المستقبل القريب سيحطم من تلقاء نفسه كل الحواجز الفاصلة بين القراء العرب ، يوم ان تصبح الوحدة المرتقبة بين الاقطار العربية عاملا جوهريا من عوامل الاتصال في مختلف الوانه ، ومنها الاتصال اللغوي الذي يحقق وحدة الفهم المتبادل بين اللهجات المحلية ، وعندئذ يستطيع الكاتب القصصي او المسرحي مهما كانت جنسيته العربية ، أن يخاطب القراء العرب في كل بقعة من الوطن الكبير باللغة الفصحى اذا أراد شيوخ الادب ، أو بتلك اللغة المزدوجة اذا ما فرضتها ارادة الفن !

ترى هل كان توفيق الحكيم يوم ان استخدم تلك اللغة المزدوجة في « عودة الروح » عاجزاً عن التعبير بتلك اللغة التي يطلق عليها شيوخ الادب صفة الاداء البليغ ؟ الواقع ان اتجاه توفيق الحكيم لم يكن له يومئذ غير دافع واحد هو على التحقيق لون من الوعي السابق لزمانه .. لقد كانت « عودة الروح » ــ بالنسبة الى حياته الفنية ــ نقطة بدء يريد لها بعد ذلك ان تكون نقطة انطلاق ، ولن يتهيأ له هذا الانطلاق الا اذا غزا بعمله الاول اكثر من ميدان قرائي يجمع بين المثقفين وغير المثقفين في مصر والبلاد العربية . وتم لتوفيق الحكيم ما أراد ، ولقيت « عودة الروح » من الرواج ما لم يلقه كتاب عربي سواء أكان قصة ام غير قصة . ولم يكن عجيبا ان يلمس الناقد يومئذ ان الاوساط الشعبية من ذوي الثقافة المحدودة ، كانت ميدانا بارزا من ميادين هذا الرواج .. ومن هنا تفاعل توفيق الحكيم ــ الكاتب الناشيء في ذلك الحين ــ مع وجدان رجل الشارع ، في نفس الوقت الذي تفاعل فيه مع وجدان رجل الادب . وعندما نجحت التجربة الاولى أعقبها الكاتب بالتجربة الثانية في « يوميات نائب في الارياف » ، ولقد توفر للتجربة الاخيرة ما توفر للتجربة السابقة من عوامل النجاح . ولعل توفيق الحكيم ــ بعد ان اطمأن الى تحقيق هدفه ــ قد اراد بعد ذلك ان يثبت لحراس اللغة في زمانه ، انه قادر على الاداء « البليغ » .. ولهذا نراه يختار لنفسه أفقا جديدا يحلق فيه بجناح الفصحى وهو أفق المسرحية الاسطورية، حيث لقيه القراء العرب في « اهل الكهف » و « بجماليون » و « شهرزاد » و « سليمان الحكيم » !

ولا جدال في ان اللغة الفصحى هي اللغة الملائمة المسرحية الاسطورية والتاريخية لان هذا اللون من التأليف المسرحي يختلف من ناحية المقومات الفنية ، عن المسرح ذي المضمون الاجتماعي المعبر عن مشكلات عصرنا بما فيها من تجارب معاشة .. ولما كانت شخصيات المسرح الاسطوري ليست الا رموزا لافكار الكاتب واتجاهاته ، او واجهات عرض لمجموعة من وجهات النظر الفنية والفلسفية ، فمن الطبيعي ألا ننطق هذه الشخصيات ــ التي ينقصها دم الحياة ونبض الحركة ــ بلغة حياتنا اليومية .. وشخصيات المسرح التاريخي اما ان تكون منتزعة من تاريخنا العربي القديم او من تاريخ مماثل لدولة تختلف عنا في لغة التعبير ، وما دام الامر كذلك فمن الطبيعي ايضا ألا ننطق شخصية عربية قديمة او شخصية أجنبية مماثلة من حيث القدم ، بنفس اللغة التي تتحدث بها النماذج الشعبية في مسرحنا الاجتماعي المعاصر .

من هنا كان توفيق الحكيم وغيره من كتابنا المسرحيين على حق وهم يختارون اللغة الفصحى كوسيلة ادائية لحوار المسرحية الاسطورية والتاريخية .. ولكننا نرى توفيق الحكيم في الايام الاخيرة يتجه اتجاها جديدا في لغة الحوار ، بالنسبة الى مسرحه الذي يعالج بعض مشكلات مجتمعنا الحديث . انه يحاول ان يرضي حراس الفن وحراس اللغة ، يحاول ان يلبي نداء الفنان داخل نفسه ونداء زملائه من شيوخ الادب داخل المجمع اللغوي .. ولهذا لجأ الى حل وسط يرضي به الطرفين المتنازعين ، وأمسك بالعصا من منتصفها حتى لا يكون موضع احتجاج واتهام . لقد كتب توفيق الحكيم حوار مسرحية « الصفقة » باللغة الفصحى التي يمكن ان يختلف فيها النطق عن القراءة ، بمعنى ان هذه اللغة تتحول على لسان الممثل فوق خشبة المسرح الى لغة عامية ، وتتحول على لسان القارىء الذي يتصفح المسرحية الى لغة فصيحة .. وما من شك في ان توفيق الحكيم قد بذل كثيرا من الجهد وهو يختار الجمل الحوارية التي أتاحت لمسرحية « الصفقة » مثل هذا التزاوج اللفظي الذي التزمه كعلاج للمشكلة ، وما كان أغنانا وأغناه عن هذا العلاج.

ولقد حرص توفيق الحكيم على عامية اللغة المنطوقة على خشبة المسرح لهدف فني يعيه حق الوعي ، وهو الهدف الذي ندعو اليه في سبيل تكامل المقومات الواقعية

لرسم الشخصيات في العمل المسرحي .. ولهذا الاتجاه هدف اخر جعله الاستاذ الحكيم نصب عينيه ، وهو عملية التجاوب الجماهيري مع المسرح التمثيلي الذي يصور شتى الجوانب من مجتمعنا الحديث ، بلغة الواقع في حياتنا اليومية . ان شباك التذاكر في مسارحنا المصرية ، يشهد ظاهرة تتكرر دائما كلما عرضت احدى المسرحيات الجديدة لكاتب من كتابنا المسرحيين ، وهي ان رجل الشارع المصري بقدر ما يعرض عن المسرحية المكتوبة باللغة الفصحى يقبل على المسرحية التي يعرف ان مضمونها سينقل اليه ، عن طريق تلك اللغة الاخرى التي يتم بينه وبينها كثير من الالفة والتجاوب . من هنا ندرك جانبا مهما من جوانب النجاح الذي أحرزه في السنوات الاخيرة عندنا فريق من كتاب المسرح الشبان .. ان سر نجاحهم الفني والجاهيري يرجع اولا الى انهم يمثلون مشكلات عصرهم من خلال الملاحظة الدقيقة والتجارب المعاشة ، والى انهم يعرضون المضمون الاجتماعي لهذه المشكلات بعد ذلك من خلال الشكل التعبيري الملائم ، ونعني به لغة الحوار في قالبها الواقعي ودلالاتها الموحية . ومثل هذا النجاح من ناحيته الفنية والجماهيرية وبنفس هذه المقومات ، يطالعنا مرة اخرى بالنسبة الى مجموعة أخرى من كتابنا الشبان في ميدان القصة القصيرة والطويلة .

ولا بد لهذه الجولة الاتجاهية الناقدة ان تقف عند نموذج آخر من شيوخ الادب هو محمود تيمور .. هذا الكاتب الشيخ – منذ انضمامه الى طائفة المجمعيين – يسلك طريقا آخر غير الذي كان يسلكه من قبل ، بالنسبة الى لغة الاداء في القصة والمسرحية . كانت الصفة الغالبة على جوهر الشكل التعبيري عند محمود تيمور ، هي البساطة التي لا تقطع خيوط الاتصال الفكري بينه وبين رجل الشارع .. وتحقيقا لهذا الاتجاه الذي كان يلتزمه كلون من المسايرة الواقعية لروح العصر ، كتب بعض مسرحياته الاخيرة باللغة العامية والتقى كثيرا من ناحية الاداء السردي في مجال القصة ، مع هذه الخطوات الموفقة التي يخطوها اليوم كتابنا الشبان . ولكنه تغير بعد ان اصبح عضوا من اعضاء المجمع اللغوي .. مسرحياته التي كتبها بالعامية أعاد كتابتها بتلك اللغة الفصحى التي ترضي المجمعيين ، وكأنه اراد ان يثبت لهم انه جدير بزمالتهم لقدرته على الاداء « البليغ » .. ونظرة من نظرات المراجعة النقدية لهذه المسرحيات المعدلة من حيث لغة الحوار ، تؤكد مدى الفوارق الفنية بين واقع كل شخصية رسمها هنا وهناك . لقد فقدت الشخصيات في صورتها الاخيرة كثيرا من أصالة تكوينها النفسي والانساني ، حين فقدت أصالة الواقع التعبيري في اللغة المنطوقة وهو أحد العناصر الرئيسية المبرزة لهذا التكوين !

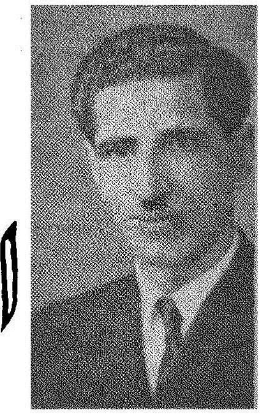
والقصة عند الاستاذ تيمور قد انتقلت هي الاخرى من طابع الفصحى المبسطة الى طابع الفصحى المعقدة بل المسرفة في التعقيد .. ولقد قلت له – يوم ان كنت واحدا من النقاد الذين اختارتهم الاذاعة المصرية لمناقشة روايته الاخيرة « شمروخ » – ان هذه الرواية من حيث المضمون تعد نموذجا طيبا يباركه النقد ، ذلك لانها تمثل على مستوى جيد أدب الواقعية الاشتراكية ، ولكنها للاسف قد كتبت ليقرأها اعضاء المجمع .. ان الاغلبية المطلقة من القراء لا تستطيع مثلا ان تفهم في لغة الاداء امثال هذه النماذج من التعبير : « بخ بخ يا صاحبي .. ذو الوجه المصوح والاعصاب المستوفزة .. وعرك أذن المذياع » ! لماذا لا نستبدل هذه النماذج التعبيرية مثلا بما يؤدي المعنى نفسه في الفصحى المبسطة ؟ لقد كان الاستاذ تيمور يستطيع ان يقول : « حسنا حسنا يا صاحبي .. ذو الوجه الذابل والاعصاب المتوترة .. وأدار مفتاح الراديو » ... ان الادب القصصي والمسرحي يجب أن يكون في متناول أيدي الجماهير ، ولكي يكون في متناول أيديهم يجب ان يكون في متناول عقولهم ، وبخاصه اذا كان هذا الادب يتحدث عن مشكلات الجموع ويخدم قضية الانسان !

ان الادب صورة القارىء كما يقول الكاتب الفرنسي جان بول سارتر .. ومن خلال هذا الوعي التحديدي الناضج لموضوعية العمل الفني عند واحد من رواد التعبير عن روح العصر ، نخرج بما يؤيد وجهة النظر النقدية التي ننادي بتطبيقها على فنين من فنون الادب ، ونعني بهما القصة والمسرحية .. ونستطيع ان نجمل خلاصة الرأي السارتري بان القارىء هو الذي يوجه الادب عن طريق الكاتب الاديب ، بمعنى ان هذا القارىء – كرمز جامع لاكثر طبقات القراء – هو على التحقيق تلك المادة الحية التي تشكل الخيوط الناسجة لمضمون هذا الادب .. انه بقلقه وانفعالاته ، بحاجاته ومطالبه ، بوضع ماضيه وحاضره وأحلام مستقبله ، يمثل تلك المادة الحية التي تفرض نفسها على انتاج هذا الكاتب وتحدد لهذا الانتاج معالم الطريق . ان القارىء على اختلاف طبقاته ومستوياته وبالنسبة الى الادب ، هو القوة الدافعة والموجهة .. ذلك لانه مركز التخطيط وموضوع التجربة. وعلى هذا الاساس نجد ان القارىء قد لون وجه الادب فجعله كلاسيكيا مرة ، ورومانسيا مرة اخرى ، وواقعيا مرة ثالثة ، ووجوديا مرة رابعة ، وواقعيا اشتراكيا في النهاية ، على مدار خط التطور العقلي والاجتماعي في مختلف العصور .. وعلى ضوء هذا التفسير المجمل ندرك دقة الصلات الرابطة بين موضوع التجربة ومخرج التجربة ، او بين القارىء والكاتب من خلال مشكلة التعبير !

من الطبيعي اذن ان يكون الادب صورة صادقة للجمهور القارىء .. ومحور هذا الصدق ان نتحاشى – عند رسم الصورة – تلك « الرتوش » المفتعلة في مضامين التجربة وفي اشكال التعبير. وليس معنى الدعوة الى البساطة التعبيرية – كما يعتقد من يخطئون الفهم – هو ان نهبط بالادب الى مستوى رجل الشارع . هناك فارق ملموس بين الهبوط والوصول .. اننا نريد ان « نصل » بالادب الى رجل الشارع لنتفاهم معه ، لنطلعه على مشكلاته ، لنتقدم اليه صورته ، لانه – في هذا العصر الواقعي الذي نعيش فيه – هو الذي يفرض علينا هذا الوصول !

وليست بساطة التعبير بعد ذلك – كما يعتقد ايضا من يخطئون الفهم – منافية للجمال ، وانما يتنافى الجمال مع التعقيد والغموض وتلطيخ وجه الاسلوب بمساحيق الزخرفة اللفظية .. ان جمال الاداء بالنسبة الى الشكل التعبيري في البلاغة الحديثة ، يختلف عنه من حيث المفهوم في البلاغة القديمة .. فبقدر مايفهم القارىء من الكاتب ويتأثر به ويتجاوب معه ، وبقدر مايكتسب على يديه جديدا من الخبرة الرفيعة بالنفس والحياة ، في تعبير يتسم بالايحاء والتركيز والملاءمة بين ثوب الاسلوب وجسم الفكرة ، يكون الادب – وبخاصة في القصة والمسرحية – قد قام بدوره البليغ من الناحية الجمالية في الفن والاداء .

القاهرة **انور المعداوي**



الموضوعية والنقد

بقلم عبد اللطيف شراره

المشكلة التي لم يعثر المفكرون بعد على حل لها ، هي ما اذا كان النقد علما ام فنا . والفرق بين العلم والفن ـ كما هو معروف ـ أن الاول يتصل بالمعرفة ، بينما الثاني عمل . والفنان هو الذي يصنع شيئا ، والعالم هو الذي يعرف ويفيد الناس من معارفه . فماذا يمكن ان يقال عن الناقد ؟ وما هو عمله ؟ او ما هو علمه ؟

ـ الواضح اننا لا نملك ان نعتبر الناقد عالما ، لانه في واقع امره، لا يتقيد بمناهج العلم ، ولا ينتج اذ ينتج ، ما يصح ان نسميه علما كما هي الحال مع الكيميائي او المهندس او البيولوجي او الفلكي . ولا نملك كذلك ، ان نعتبره فنانا لانه لا يأتي بشيء من صنعه الخاص ، وان اصطنع في اغلب الاحيان ، اساليب ذوي الفن واقتفى خطاهم . وهذه الاعمال التي تخرج من بين يديه غير الاغنية التي يقدمها الموسيقار ، وغير القصيدة التي ينظمها الشاعر ، وغير القصة التي يؤلفها القاص ، ناهيك عن الفروق الشاسعة بين الفصول النقدية والاعمال الفنية الاخرى من التماثيل ، الى التصاوير ، الى الابنية ، الى ...

هذا الموقف الحائر الذي يقفه النقد بين العلوم والفنون ، ولا يجد معه لنفسه موطىء قدم يثبت فيه ، هو الذي جعل الناقد في كل زمان ومكان مضطربا ، مرجرجا كمادته ، وجعل الناس ينظرون اليه نظرة خاصة يشوبها الترجرج والتقلب ، وتدور على مختلف الانفعالات من الكراهية ، الى النفرة ، الى الازدراء ، الى اللامبالاة ، الى الحقد احيانا، وقلما ترتفع الى ذرى الاعجاب وحرم المهابة والاحترام ، وان مرت بالخشية طورا ، والملق طورا اخر .

وكثيرا ما ضاق اهل الفن ذرعا بناقديهم ، وقسوا عليهم في احكامهم ، وحسبنا من ذلك في تاريخنا البعيد ، موقف المتنبي من ناقديه وقد حولهم الى اعداء ، وموقف شوقي في تاريخنا الحديث الذي لم يكن يطيق الا ان يقال له : ((احسنت)) ، فاذا تعرض لادبه ناقد بما لا يرضاه كان الهجاء رده الفوري عليه ، كما وقع بينه وبين داود عمون . والامثلة لدى الفرنجة على ذلك لا تحصى .

وليس هذا كل شيء ، فهنالك المعايير والموازين الدقيقة فى القضايا المتصلة بالعلم ، والتي تنطوي على عناصر اقناع يذعن لها الناس من عامة وخاصة على السواء ، فاذا قامت قيامة المرتابين والجهلة على باستور مثلا ، في دحض نظرية المكروبات ، وساندهم نفر من العلماء ، امكن اللجوء الى التجربة وهي تضع حدا للمهاترات والمشاحنات حول هذا الموضوع ، وتهدأ امام نتائجها كل ضجة ، مفتعلة كانت او غير مفتعلة . ولكن المقاييس الفنية والمعايير الجمالية ليست بدقة المجهر ، ولا هي على شيء من قدرته المحسوسة ، وصرامته في اعطاء الدليل ، وبالتالي في الاقناع . وهكذا .. ينقسم الناس حول شاعرية المتنبي مثلا ، ويتكتلون حولها فى احزاب ، ويستمر انقسامهم هذا الى يومنا الحاضر ، وكأن المشكلة ولدت منذ ايام قليلة ، ولم يمض عليها احد عشر قرنا ! وينقسم اهل اميركا كذلك حول شتاينبك في بعض قصصه .

ثم ان النقد ينطوي ، من حيث هو نقد ، على مفاضلات وتقييمات وأحكام ، وجميعها معرضة للتغير والتعديل والتحوير ، فاذا فضل ناقد شاعرا على شاعر ، في زمن ، او حكم بتفوق قاص على قاص في دور ، او غض من قيمة كاتب في اثر من الآثار ، واضطر من بعد الى تغيير رأيه ، او تعديل حكمه ، او التنصل من تقييمه كان اقل ما يرمى به عند الجمهور ، انه يناقض نفسه ، او يتسرع في احكامه ، او تختل موازينه ، ولا يستطيع بحال من الاحوال ، ان يحافظ على مكانته لدى جمهرة قرائه ، فاذا اتخذ موقفا واصر عليه ، لم يأمن ان يخذله الذوق العام الذي يتجدد ويتطور ، واذا التزم بمبدأ وثابر على تطبيقه ، تخلى عنه من كان يناصره ، وفاته القطار ، وانهالت عليه التهم بعد ذلك من كل جانب . واذا تخلى عن رأي سابق كان قد اوضحه ، او اعترف بخطأ كان قد ارتكبه ، سرى الشك في النفوس الى نفاذ بصيرته ، وبعد نظره ، وعرّض كل ما يقوله من ثمة لانعدام الثقة ، وقلة الاحترام .

ويضاف الى هذه البلايا كلها التي يبتلي بها الناقد ، ومعظمها ناشيء عن النقد نفسه ـ يضاف اليها ان النقد يحتمل التأويل ان في بواعثه وان في أهدافه ، فالذي يختار ان يكون ناقدا لا يستطيع ان يقيم الدليل على رغبته في الاصلاح مثلا ، او تعلقه بالحقيقة ، او نشدانه للحكمة والفضيلة ، كما انه لا يستطيع بحال ان يخلص نهائيا من ميوله واهوائه ونزعاته في القاء احكامه ، وبيان تقييماته ، والاعراب عن تفضيلاته ، ويظل المجال فسيحا ، امام كل من تسول له نفسه اتهامه بعدم التجرد ، والتحيز ، وتغليب الهوى على النزاهة والانصاف .

ذلك يعني ان الجانب الاخلاقي من شخصية الناقد ((مكشوف)) لا سبيل الى ستره ، وأعزل لا يمكن تسليحه من الخارج ، وهو بين امرين لا ثالث لهما : اما ان يكون قويا ، صلبا ، متماسكا ، لا يؤثر فيه ارهاب ولا اغراء ، واما ان يكون متهافتا ، يتداعى لدى الصدمات ، ويضطرب حيال الاحداث والمفاجآت ، وفي كلتا الحالتين لا ينجو من غارات تشن عليه ، وويلات تحل به ...

تلك هي مشكلات النقد ، وجميعها تندرج في علاقته بالموضوعية ، وعلاقة الموضوعية به . فأين هو من هذه الموضوعية ؟ وهل اتيح له ان يتذرع بها على مدار الايام ؟

ـ ١ ـ

يبدو ان لكل ثقافة عالمية كبرى رأيا او موقفا خاصا تتخذه من النقد ومشكلاته ، والبارز من هذه الثقافات ثلاث : الهندية ، والعربية ، والغربية الحديثة .

وقد يكون من الافضل ان نبدأ بدراسة الموقف الغربي من النقد ، باعتباره هو السائد اليوم ، والمعروف لدى سواد المثقفين اكثر من غيره ، لا سيما انه يمت بنسبة الى حضارة الاغريق الذين كانوا الاساس الذي بنيت عليه حضارة الغرب الحديث وثقافته .

ولدينا نحن العرب كتاب عجيب غريب ، ألفه صاحبه في مطلع هذا القرن ، أي مع انبثاق الاشعة الاولى لفجر النهضة العربية الحديثة، وأتم تأليفه بعد ثلاثين سنة من وضع جزئيه الاولين ، الا وهو ((منهل الوراد في علم الانتقاد)) تأليف ((قسطاكي بك الحمصي ، الحلبي ، عفي عنه)) .

يقول المؤلف في مقدمة هذا الكتاب العجيب : ((... واني لم ازل منذ ستة عشر عاما أتتبع سير هذا الفن الجليل ، مكبا على مطالعة كتب أئمته من الفرنسيين أصحاب الباع الطويل ، حتى صار ذلك هوى النفس لا تنزع الا اليه ، وشاغل الطرف لا يحب ان يقع الا عليه ، وفي

خلال ذلك ، كنت اقلب القديم والحديث من كتب العرب ، لعلي اظفر بشيء مترجم عن اليونان ، او بكنز فكر في بعض الزوايا احتجب ، فلم أفز بالضالة المنشودة ... فكاتبت بعض الاخوان الادباء ، وجهابذة العصر وأئمة العلماء في بر الشام والاقطار المصرية ، وغيرها من البلاد العربية ، لعلهم يكونون قد عثروا على شيء من ذلك ، فكانت اجوبتهم مكذبة رائد الآمال هنالك ... »

ثم يروي قسطاكي بك قصته مع هذا العلم ، « علم الانتقاد » ، فيقول — ولا يغربن عن بال القارىء ان هذه القصة مؤرخة في ١ تموز (يوليو) سنة ١٩٠٦ — : « وهنا لا بد لي من ان اقص على القارىء ما دهاني من الحيرة والاضطراب ، عند أخذي القلم لتأليف هذا الكتاب، اذ كل ما كنت اطلعت عليه من كتب هذا الفن ، في اللغة الفرنسوية ، لا ينطبق على ما عقدت على تأليفه النية ، الا من وجه خفي اجمالي ، وطرف ذهني خيالي ، فان جميع ما قرأته لجهابذة هذا الفن المشهورين مثل سنت بوف ، ورينان ، وتين ، وفردينان برونتيير ، واميل فاجه ، وجول لوميتر ، وادولف بريسون ، وغيرهم من المعاصرين ، لا يتعدى نقد مؤلفات ومصنوعات ومؤلفين ، ومتفننين ، فيما ان الغرض الذي كنت ارمي اليه ، هو وضع كتاب في قواعد هذا الفن الجليل ، يبيح للطالبين استيعابها في وقت قليل ، ولم اشك لحظة في وجود مثل هذا الكتاب عند امم الفرنجة الذين كشفوا عن اسرار العلوم كل حجاب ... وكتبت الى بعض الاصحاب الافاضل في عاصمة الفرنسيين ، أن يتحفوني بأجل مؤلف في قواعد هذا العلم النفيس ... فما كان أعظم دهشتي عند أخذ اجوبة الاصحاب ، على اختلاف في اللفظ واتفاق في المعنى ، تفيد ان ذلك شيء لم يؤلف فيه كتاب ، ولا شيد له احد من علمائهم مغنى ، وانهم يعتبرونه من الفنون الذوقية التي لا تخضع لقواعد علمية ، فما زادني العجب من هذا الزعم ، الا استمساكا بما عقدت عليه العزم ، لا عنادا قبيحا ، بل لاني لم اجد زعمهم هذا صحيحا . »

وأظن ان هذا الرأي في « عدم علمية النقد » الذي ادهش قسطاكي بك الحمصي قبل ثلاثة ارباع القرن ، لا يزال هو السائد في الاوساط الغربية ، رغم الثورة التي حققها بول فاليري في التشديد على الدقة والضبط عند استعمال الكلمات ، والتفرقة التقنية بين الشعر والنثر ، وانتشار فكرته عن « الشعر الصافي » ، والموضوعات الشعرية الخالصة. وهذا هو ت. س. ايلوت يقول في مقالة كتبها عام ١٩٢٣ : « لا اظن ان متحدثا واحدا عن النقد ، استطاع ان يدعي — محيلا ، مجاوزا للمعقول — بأن النقد فن غاية في نفسه . » و ر. ب. بلاكمور يقرر ان « النقد قائم بذاته ، ولكنه ليس بحال فنا منفصلا ، مستقلا ».

وقد يكون افضل مرجع يرجع اليه القارىء العربي للاطلاع على النظرة الغربية الى النقد ، وايمانها بعجزه الراهن عن تركيز نفسه ، وتعيين مكانه بين المعارف البشرية ، والانواع الادبية — كتاب ستانلي هايمن الذي نقله الى العربية الدكتوران : احسان عباس ، ومحمد يوسف نجم ، في جزئين ، بعنوان « النقد الادبي ومدارسه الحديثة » واصدرته مؤسسة فرنكلين المساهمة للطباعة والنشر (بيروت ، ١٩٥٨ ، و ١٩٦٠).

اختتم ستانلي هايمن كتابه المطول هذا بفصل عن « امكانية ايجاد مذهب نقدي متكامل » ، وخلص من هذا الفصل الختامي الى هذه النتيجة النهائية : « ... وسيغدو من العسير في المستقبل ان يتقن الناقد الادبي ، بل انه سيغدو حتما امرا مستحيلا ، وستنمو العلوم الاجتماعية نموا كبيرا في عاجل الايام او آجلها ، حتى ، ان دراسة فرع واحد منها تستنزف العمر كله اذا اريد تسليطها على النقد الادبي ، ولن يبقى لدى الناقد الا وقت قليل للتعرف على الادب نفسه .. »

ذلك يعني ان مشكلة النقد انتقلت في اطار الحضارة الغربية الراهنة ، من عدم علميتها ، الى اتساعها وتعدد جوانبها ، ولا تزال واقفة عند هذا الطور ، ومحاولات حلها لا تزال موضع جدل واخذ ورد بين الادباء والمفكرين ، قد يكون اقربها الى المعقول ، فكرة « النقد الجماعي » وهي التي تقتضي ان يجتمع نفر من الاختصاصيين في كل فرع من فروع المعرفة ، للتوفر على نقد « مؤلفات » اديب ، او سيرة بلد ، أو ثقافة عصر من العصور .

— ٢ —

هذا التعقد في مشكلة النقد لدى الغربيين ، ناجم عن ثلاثة عوامل : طبيعة الحضارة الغربية برمتها ، وطرائق التفكير الاساسية لدى الغربيين واتساع رقاع المعرفة الانسانية بوجه عام .

وتفصيل ذلك ان الحضارة الغربية نزاعة بطبيعتها الى المحسوس، الى « التعريفات » و « التحديدات » ، فلا تأخذ الحياة الا من زاوية الفكر وتمضي ، وتمضي اذ يحصل لديها الفكر ، بتطبيقه على الحياة، على الطبيعية ، على المجتمع ، على النفس ، ومن هنا كانت مفتونة بالعلم ، متجهة نحو « الصناعة » ، وكانت النتائج التي انتهت اليها ذلك الغنى في الصناعات والآلات والتقنيات ، ثم في الاسلحة الحربية والنظم الادارية ، والنظريات الحزبية والاجتماعية . وهي بذلك كله سليلة اثينا في جانب ، وروما في جانب آخر .

بيد ان هناك اشياء ليست في متناول العلم ، ولا يرجى ان يبلغ فيها الانسان درجة « الاطمئنان الحسي » ، او يلج معها الفكر حرم « اليقين النهائي » ، وهي تلك المعاني التي ظهرت في الحياة ، وعبر الاقدمون على احساس بها ،دونما لمس او محاكمة منطقية كالحق ، والنزاهة ، والخير ، والجمال ، والعدل ، وما يتصل بها من دوافع واهداف ، ويحيطها في النفس والمجتمع من اسرار .

وقد يكون خير مثال لهذه الحضارة الغربية المولعة بالتحديد، الغارقة في المحسوس ، ما قاله بول فاليري في وصفه نفسه يوم تحدث الى الناقد السويسري ماكس ريخنر عن الشاعر الالماني رينر ماريا ريلكه ، اذ قال له :

« كنت احب ريلكه ، وعن طريقه اهتديت الى اشياء لا استطيع ان احبها مباشرة ، واعني بها تلك الاعماق الغامضة ، والتي تكاد تكون مجهولة في التأمل وقد اطلقنا عليها كلمات غير دقيقة ، مثل صوفية، وسحر ، وعرافة ، والاحاسيس بالغيب ، والاصوات الداخلية

والدينية ، ومناجاة حميمة تناجينا بها اشياء بعيدة ... كل هذه الناحية من الحياة التي كنت لا اعرفها جملة ، والتي كنت اهزأ عن عمد وتصميم ، قدمها لي ريكله في شكل طلي .. »

ان فاليري يمثل بذلك كل غربي ، وتنهض شخصيته بجميع خصائصها الفكرية والنفسية والعاطفية ، مثالا على الحضارة الغربية ، و«الانسان» الذي انتهت حتى النصف الثاني من هذا القرن الى انتاجه ، والتمخض عنه .

لقد حام قبل فاليري برسي شللي الشاعر الانكليزي الشهير حول « تعريف » للشاعر ، وراح يبحث ويناقش ، حتى اهتدى اخيرا الى القول : انه « مشترع غير معترف به » . وكثيرا ما تعثر لدى نقاد الغرب على موضوعات وابحاث كهذه : « وظيفة الشاعر » (١) ، عناصر الشعر ووظيفته » (٢) ، « ما هي القصيدة ؟ » (٣) ، وكلها تشير الى رغبة في « علمنة » ما ليس بعلم ، وتركيز تقنية لما يتجاوز بطبيعته كل تقنية ، وتقييد ما لا يتقيد .

وينجلي امر هذا الجو الذي يهيمن على الحضارة الغربية ويطبعها بطابعه ، عندما نقارنها بالحضارة العربية التي كانت « استاذة » الغرب في الاقبال على المعرفة ، والتطلع الى معاني الجمال ، كما كانت استاذته في البحث عما لدى الاغريق من كنوز الفكر ، وهي التي كشفتها له ، واطلعته ، اول ما اطلعته عليها .

لقد عني العرب مثلا بالشعر والشعراء وكانت عنايتهم به وبهم تتسم بالعفوية او « الطوعية » اول الامر ، حتى اذا تنامت حياتهم بطبيعة الزمن تناميا عفويا ايضا ، اخذوا يعملون الفكر فيما لديهم من ظواهر ، دون ان يضعوا القواعد اولا ، ويأخذوا من بعد في تطبيقها وبهذا كانت حياتهم وافكارهم شيئا واحدا ، وكانت الامثلة التي يرجعون اليها مستقاة من تاريخهم ، فما اقبل القرن الثالث للهجرة ، حتى طفقت الحضارة الناضجة تؤتي ثمارها في اعمال نقدية ، واستمرت في سيرها الطبيعي هذا الى ان شاخت ، وطمس التتر والمغول والعثمانيون معالمها ، وقضوا على روح الابتكار فيها ، وعطلوا انطلاقها ...

كان ان ظهرت بعد القرن الثاني للهجرة المؤلفات النقدية الآتية : ١ - البيان والتبيين للجاحظ . ٢ - قواعد الشعر لاحمد بن يحيى ثعلب (بحث لغوي) . ٣ - ميزان الشعر لابي عبدالله محمد بن عبدوس الجهشياري ، صاحب « الوزراء والكتاب » ، وهذا الكتاب مفقود لم يعثر عليه الباحثون بعد . ٤ - عيار الشعر لمحمد بن احمد ابن طباطبا العلوي ، وقد نشر بتحقيق الدكتورين طه الحاجري ، ومحمد زغلول سلام سنة ١٩٥٦ . ٥ - الشعر والشعراء لابن قتيبة . ٦ - نقد الشعر لقدامة بن جعفر . ٧ - طبقات الشعراء لابن سلام . ٨ - كتاب الصناعتين ، لابي هلال العسكري . ٩ - العمدة في محاسن الشعر وآدابه لابي الحسن علي بن رشيق القيرواني . ١٠ - المثل السائر في ادب الكاتب والشاعر لابن قتيبة . ١١ - اللمعة في صنعة الشعر لكمال الدين ابي البركات عبد الرحمان بن محمد الانباري ، ولهذا المؤلف كتاب اخر في الموضوع نفسه هو . ١٢ - الموجز في علم القوافي .

هذا عدا آلاف النبذ والرسائل والابحاث والدراسات النقدية حول البيان ، والالفاظ ، والمعاني ، والصنيع الفني المبثوثة في مجامع الادب العربي ، والغريب ان احدا من هؤلاء المفكرين والنقاد الذين تناولوا مختلف انواع النقد الادبي ، لم يخطر بباله ان يتساءل مثلا عن « وظيفة الشعر » او يشك في « قيمة الشاعر » او يفصل بين « الادب والمجتمع » ، فقد ركزت القضايا الادبية الكبرى في اذهان ابناء تلك الحضارة العربية ، على نحو مكين ثابت ، واذا انت قرأت « الرسالة العذراء » مثلا في ادب الكتابة لابراهيم بن المدبر ، وهي من انفس الآثار النقدية في التراث العربي ، (٤) تقع على مثل هذه التقريرات : « قال الحسن بن وهب : الكتابة نفس واحدة تجزأت في ابدان متفرقة ، ومن لم يعرف فضلها ، وجهل اهلها ، وتعدى بهم رتبتهم التي وصفهم الله بها (٥) فانه ليس من الانسانية في شيء . »

وعند الفصل بين الشعر والنثر ، يورد ابن المدبر هذه الحكاية القصيرة : « قيل لبعضهم : لم لا تقول الشعر ؟ قال : كيف أقوله ، وانا لا أغضب ولا أطرب ! » ويذكر في شأن الالفاظ وحسن اختيارها ، ان « العامة لا تلتفت الى معنى الكلمة ، الا الى حيث جرت منها العادة في استعمالها ، في الظاهر » .

والعرب يتشددون اجمالا في كل ما لديهم من ابحاث ودراسات نقدية - يتشددون في سلامة البيان ، وفصاحته ، وبلاغته ، وايجازه ، ومعرفة قواعد اللغة ، والاحاطة بعلومها . وهم على صواب في ذلك لان الادب يتحول ، في التحليل الاخير ، الى « كلمات » . والكلمات هي مادته التي تقدم له ما لديه من امكانات ، وتفرض عليه الحدود والقيود ، كما هو الشأن في الالحان للموسيقار ، والاخشاب والمعادن والاحجار للمثال ، والالوان للمصور .

هذا كله يفيد ان الحضارة العربية ، كانت بطبيعتها « موضوعية » في النظر الى النقد ، ولم تعان المشاكل التي نشأت في صميم الثقافة الغربية ، حول « قيمة الفن » و « وظيفة الشعر » ونظرية « الفن للفن » وما الى ذلك من هموم انما نتجت عن النزعة الحسية ، التي تتحول في عالم الفكر الى نظرة علمية ، وعلى صعيد الاخلاق ، الى اتجاه نفعي صرف .

ومذ كانت الموضوعية طابع الحضارة العربية برمتها ، وكان تنامي هذه الحضارة يجري في سياق طبيعي ، اي بعيدا عن «الافتعال» و « التكلف » ، جاء النقد في اطارها ينصب على « الظاهر » من الاقوال والافعال ، وجاءت معاييرها وتقييماتها « اخلاقية » في جانب ، ذوقية حياتية ، في جانب اخر ، أي مستقاة من الذوق العربي وحياة العرب ... وآثار العمارة العربية الباقية (قصر الحمراء ، الجامع الاموي في دمشق ، مساجد القاهرة ، الخ ...) تشهد بسلامة ذلك الذوق ، وغنى تلك الحياة .

- ٣ -

... وينجلي أمر الحضارتين : الغربية والعربية معا ، في النظر الى النقد ، اذا نحن اخذنا في مقارنة الموقفين : الغربي والعربي ، بالموقف الهندي القديم تجاه القضية نفسها :

السائد في اطار التفكير الغربي ، ان المعرفة نشاط يختص به الذهن البشري ، ولكن الهندوسي (تمييزا له بوصفه قديما عن الهندي الحديث) يرى ان على جميع وظائف الكائن البشري ان تسهم في بناء المعرفة ، وان تقدم المعارف ، انما هو تكامل أدوات المعرفة ، وتحصيل عضوي للملكات جديدة تزيد في معرفة صاحبها . وبهذا ، لا تختلف المعرفة عند الهندوسي ، عن التحول والصيرورة . وموضوع المعرفة الاول ، والاخير والاساسي هو « الذات » ، وغايتها ان تحول الانسان من كائن الى اخر ، ان « تصيره » أرقى في سلم الكائنات . والفرق في نظر الغربي بين انسان وانسان ، هو ما يملكه ، لا ما يحسنه ، أي ما يملك من ميزات فطرية ومعارف مكتسبة ، بينما الهندوسي

- التتمة على الصفحة ٦٣ -

(١) The Function of the poet, by James Russell Lawell «Literary tritieism in America, Ed. by Albert D. Van Nostrand», P. 94

The Elements and Function of Poetry, by George Santayama, Ibid. P.187

La Poesie d'Ezra Pound, «Profils» No. 1956, P. 56

(٤) وردت هذه الرسالة في الجزء الرابع من « جمهرة رسائل العرب » التي جمعها أحمد زكي صفوت

(٥) يشير الى ما ورد في القرآن : « كراما كاتبين » .



هل لدينا مذاهب أدبية

بقلم الدكتور • محمد غنيمي هلال

منذ مطلع نهضتنا الادبية ـ من اواخر القرن التاسع عشر حتى اليوم ـ اتخذت دعوات التجديد لدينا طابعا ثوريا بَعُدَ بنا عن معايير النقد الجمالية الموروثة ، كما تنوع الانتاج الادبي الحديث ، واختلف في تنوعه وموضوعه واهدافه ورتْنه عن اسلافنا من ادب تقايدي . وقامت حول مبادىء النقد وصنوف الانتاج الجديد معارك بين معسكري القديم والجديد تشبه ما دار من معارك في الآداب الغربية كلما كان يجد فيها تيار ادبي جديد .. ليموت به سلفه القديم . وطالما تردد اطلاق اسم المذاهب الادبية على ما جد لدينا من نقد وأدب ، على غرار ما أطلق من مذاهب ادبية على حركات التجديد المتوالية في الآداب الغربية . فهل قامت لدينا حقا مذاهب أدبية مكتملة في معناها الفني على نحو ما عرفنا في تلك الآداب ؟ وهل من الخير لادبنا ونقدنا ان تقوم لدينا نظائر لتلك المذاهب ؟ ثم ما الاسباب التي قعدت بنا عن ذلك كله في القديم والحديث ؟

ولا بد لنا من تحديد مُجْمَل واضح للمذهب الادبي كما عرفته الآداب العالمية لنجيب ـ على ضوئه ـ على هذه المسائل ، مستعرضين ، في ايجاز ، حركات التجديد في ادبنا ، وما دار حولها من معارك نقدية .

المذهب الادبي مجموعة مبادىء واسس فنية يدعو اليها النقاد ، ويلتزم بها الكتاب في انتاجهم ، تربط الادب في شكله ومضمونه بمطالب العصر وتياراته الفكرية . وهي لدى الداعين اليها والمنتجين على مقتضاها بمثابة العقيدة الممثلة لروح العصر . وهي لذلك ليست مفروضة على الكتاب والنقاد من خارج نطاق العمل الادبي ومطالب جمهوره المتوجه به اليه .

فوراء الاسس الفنية التي لا مجال للتطويل بذكرها تيار فكري يتخلل روح العمل الادبي ، ويؤثر تاثيرا عميقا في صوره الفنية ومضمونه . فالمذهب الكلاسيكي الذي ساد في الآداب الاوروبية حوالي قرنين من الزمان ، كانت الفلسفة العقلية ، ممثلة في فلسفة ارسطو وتابعيه ، هي التي تتراءى وراء اصوله الفنية في الاجناس الادبية ، وفي الصور والاخيلة ، وفي الترويج للشعر الموضوعي ـ شعر المسرحيات والملاحم ـ دون الشعر الغنائي الذي ركدت ريحه في ذلك العصر ، وبخاصة في الادب الفرنسي . وقد كان تقديم العقل على العاطفة ، ووضع الخيال تحت وصاية الادراك ، صدى مباشرا لتاثير هؤلاء بأرسطو وفلسفته ، وبشراح ارسطو من الايطاليين والفرنسيين ، قبل ان يكون أثرا من آثار الفلسفة العقلية المحضة ، ولكن استقرت المبادىء الكلاسيكية ورسخت اصولها بسبب هذه الفلسفة . على أن العقل في النقد الادبي الكلاسيكي لم يكن له على وجه الدقة نفس المعنى الذي كان له عند « ديكارت » وتلامذته ، فلم يسلك النقاد الكلاسيكيون في الادب مسلك « ديكارت »، فيدعوا باسم العقل الى القضاء على الافكار السابقة قبل بناء فكرة جديدة ، على نحو ما فعل « ديكارت » في منهجه في الشك ، بل ان الكلاسيكيين اتخذوا من العقل وسيلة لاتباع السائد المألوف ، وعارضوه بالخيال ، وبالذوق الفردي ، وبمهاجمة السائد المألوف من العادات والتقاليد . وعلى حد تعبير احد الكتاب ، « كان العقل يملك ، ولكن أرسطو هو الذي كان يحكم (١) » .

ويرجع الفرق بين « العقلية » الفلسفية الخالصة ، « والعقلية » كما كانت عند الادباء الكلاسيكيين ، الى جمهور الادب الكلاسيكي . ذلك ان الكتاب النقاد كانوا يتوجهون في ذلك الادب الى مجتمع مستقر الدعائم ، شديد المحافظة على ماورث من تقاليد ، شديد الاعتزاز بنظم الحكم وبالفروق بين الطبقات فيه ، وهو المجتمع الارستقراطي المتمثل في الملوك والنبلاء ومن يَحْسَبُون في عدادهم ، او يعدون في ركابهم ، او يرتقون الى مكانهم من قمة الطبقة البرجوازية الدخلاء على طبقات النبلاء ، وهم الذين كانوا ينسون الطبقة البرجوازية التي نشأوا فيها باندماجهم في الطبقة الاعلى في عصرهم .

وحين دالت دولة الكلاسيكية ، قامت على انقاضها الرومانتيكية في اواخر القرن الثامن عشر والنصف الاول من القرن التاسع عشر ، فتغيرت الاسس الفنية ، وتجدد طابع الاجناس الادبية ، وراج الشعر الغنائي ، وعظم سلطان الخيال ، واختلفت معاني الصور الادبية في المذاهب الجديدة ، وكان وراء ذلك كله تيار فلسفي جديد ، تمثل في الفلسفة العاطفية التي نهضت في النصف الثاني من القرن الثامن عشر في اوروبا ، ثم صاحبت الرومانتيكية . وقد ارتبطت هذه الفلسفة بكل نواحي التجديد الادبي ، كما ساعدت على خلق صور جديدة في الاجناس الادبية كلها تتمشى مع الذاتية واعتداد الرومانتيكي بذاته ، وضيقه بمظالم المجتمع وتمرده الميتافيزيكي ، مما تلاءم وروح الفلسفة السائدة في تلك الفترة (٢) .

وقد تغير ـ تبعا لذلك ـ الجمهور الذي توجه اليه الكتاب والشعراء . فالطبقة البرجوازية الثائرة خلفت الطبقة الارستقراطية المحافظة المستقرة . وبينما كان الادب الكلاسيكي يسير رُخَاء على تلك النظم الثابتة فلا يمسها الا مسا خفيفا ، اصبح ادب الرومانتيكيين عاصفا ، زلزل تلك القواعد ، واقتلعها من جذورها ، او مَهَّد لاقتلاعها . وكانت الاجناس الادبية ، من مسرحية وقصة وشعر غنائي ، مليئة بالمفاجآت جياشة بالتيارات الثائرة ، في حين كان الادب الكلاسيكي مسالما ، لا مفاجآت فيه ، يقرأ كل امرىء من الكلاسيكيين ما يعرفه سلفا من افكار وآراء معتدلة لا تطرف فيها . وكان الادب الرومانتيكي ذاتيا في طابعه ، ولكنه كان اجتماعيا ثوريا في نتائجه وغاياته ، عن طريق الوعي الكامل لدى الكتاب والنقاد باتجاهات العصر الفلسفية ، ثم يفصل الاهداف التي وضعها هؤلاء نصب اعينهم بالتوجه الى جمهورهم البرجوازي ، نشدانا لاقرار حقوقه الانسانية (٣) .

وفي منتصف القرن التاسع عشر اخذت الفلسفة الوضعية تحل محل الفلسفة العاطفية التي كانت دعامة الرومانتيكيين في ادبهم . وفي العصر نفسه اخذت الثقة في العلم تتوطد ، فساد الاعتقاد بان العلم

---

(١) R. Bray : La formation de la Doctrine classique en France, 2e partie, chap. IV

(٢) راجع مقالا لنا في فلسفة الصورة في شعر الرومانتيكيين في مجلة « المجلة » عدد أغسطس ١٩٥٩ والمراجع المبينة به .

(٣) انظر كتابي : الرومانتيكية ، وبخاصة الباب الثاني كله .

سيحل مشاكل الانسانية ، على حين كانت الحركة الاشتراكية تسير نحو التحقق في بطء وتوان ضاق بهما بعض الكتاب فاخذوا ينصرفون عن التوجه الى سواد الشعب ، ضيقا منهـم بعقلية الدهماء ، وانهم لا يسرعون الاستجابة الى الدعوات الانسانية التي تُعنَى بحل مشاكل العصر . وفي الوقت ذاته كانت طبقة العمال قد اخذت في الازدياد ، وتبلورت حاجاتها فكانت في حالة توقع لاداء الادب رسالتها ، والتعبير عن مطالبها ، فوثق بها جُلُّ كُتَّاب العصر وتوجهوا اليها .

ومن ثم اتجه الادب ـ في تلك الفترة ـ اتجاهين متقابلين ، وكل منهما له اساسه الفلسفي ووجهته الاجتماعية ، ومجاله الفني ، فنشأت جماعة البرناسيين تدعو الى استقلال الفن عن كل غاية من الغايات النفعية المباشرة ، وترى ان الشاعر لا ينبغي ان يكون له هدف سوى تحقيق الخَلْق الادبي الجميل على قدر ما تتيحه له قواه ، ورؤاه النفسية ، في تراكيب فنية الصنع محكمة النسج ، تنم عن عمق خبرة ، دون اهتمام بمطالب الحياة المادية المعاصرة ، اذ القطيعة كاملة بين هذا النوع من الشعر وبين الدهماء . وكان هذا الجانب من جوانب دعوتهم متأثرا أعمق الاثر بفلسفة « كانت » الالماني ، كما كانت نزعتهم الى احيـاء المثل الهلينية متأثرة بفلسفة « هيجل » في ان الفن بلغ قمته في عهـد اليونان . والبرناسيون في دعوتهم الى استقلال الفن ، يعبرون عن سخطهم على عصرهم ، في عدم استجابة الدهماء فيه لدعواتهم ، وقصور هؤلاء عن فهم الفن الرفيع . وهم بعد ذلك يؤمنون بان للشعر رسالة انسانية في هداية الصفوة الى المثل العليا ، ولذا كثر في شعرهم بعث الصور التاريخية للعصور الماضية . وهذه الصور التاريخية بمثـابة تجارب انسانية عامة تعود على المجتمعات المعـاصرات بخير الدروس وأعظمها جدوى ، فليست دعوة الفن للفن مظهرا من مظاهر السلبية او التجريدية لمن يمعن في النظر . وقد عنيت البرناسية بالشعر الغنائي ، وتأثرت في « موضوعيتها » وتجاربها بحركة الفلسفة الوضعية والتجريبية للعصر . فمن كلام رئيس تلك المدرسة وهو « لوكنت دى ليل » (١) : « اذا كانت الطبيعة تخضع لقوانين لا تتخلف لا تزال تتحكم فيها ، فان للفكر الانساني كذلك قوانينه التي تنظمه وتوجهـه . وتاريخ الشعر يتجاوب مع تاريخ العهود الاجتماعية والاحداث السياسية والافكار الدينية ، وفي الشعر شرح لجوهرها الخبيء ، وحياتها العليا ، فهو حقا التاريخ المقدس للفكر الانساني » .

وفي الوقت الذي ظهرت فيه « البرناسية » ، ظهرت الطبيعية والواقعية ، ولتأثر هذه المذاهب الثلاثة جميعهـا بالنهضة العلميـة والفلسفة الوضعية كثرت وجوه الشبه الفنية بينها : ففيها جميعا نفس الدعوة الى الموضوعية التامة في الادب ، ونفس الطريقـة في الملاحظة الدقيقة لصور الاشياء الخارجـة عن نطـاق الذات ، ونفس الفلسفة التشاؤمية من الحياة ، مع الثقة الكبيرة في العلم .

على ان بين الواقعية والطبيعية من ناحية والبرناسية من ناحيـة اخرى فروقا جوهرية تتعلق بطبيعة العمل الفني ومجاله . فعلى حين اختصت البرناسية بالشعر الغنائي كما اسلفنا ، اقتصرت دعوة الواقعيين والطبيعيين على القصة والمسرحية ، ومـن طبيعـة القصة والمسرحية الانغماس في التجارب الاجتماعية المعاصرة ، مما جعل هؤلاء الكتاب اشبه بالعلماء الاجتماعيين في تتبع الظواهر الاجتمـاعية المعـاصرة ودراستها عن قرب ، ثم صياغتها بعد ذلك حسب القواعد الفنية للقصة والمسرحية ، وهي قواعد ينفرد بها مجال الفن ، ويتميز عن الحقائق العلمية والنظريات التجريدية .

وقد كان جمهور البرناسيين هم الصفوة من الجمهور الذي يرقى الى تذوق الشعر الغنائي في أسمى صوره في الصياغة ، ليعي مايحتوي من مثل انسانية وصور طبيعية يستخلصها القارىء من تلقاء نفسه دون ارشاد من الشاعر . في حين كان جمهور الواقعيين والطبيعيين متمثلا في الطبقة البرجوازية لوصف ما فيها من شرور وأدواء اجتماعية ، او في طبقة العمال في وصف ما هم عليه من بؤس ، ونشدان حقوقهـم الانسانية . وهذه هي الطبيعة والواقعية الاوروبية .

اما الواقعية الاشتراكية فقد قامت على اساس فلسفي مادي لا نريد ان نطيل بذكره ، كما قامت الوجودية على اساس الفلسفة الوجودية التي مثلت روح عصرها في نزعاتها الانسانية وعنايتها بالفرد اساسا صالحـا لمجتمع رشيد . وكذلك شأن المذهب الرمزي والسيريالي ..

ويتضح مما سقناه ان كل مذهب ادبي كان ينهض بالدعوة اليـه عباقرة العصر الذين اكتملوا في التكوين الادبي ، وأحاطوا بالتيارات الفكرية الممثلة لروح عصرهم ، واختاروا جمهورا يتوجهون اليه برسالتهم الانسانية التي اعتنقوها ، وعاشوا لها ، او ضحوا في سبيلها .

وعماد هذه الدعوات التجديدية جميعا ايمان الكتاب بجمهورهم الذي يتوجهون برسالتهم اليه . ولا يتوافر هذا الايمان لدى الكتاب والشعراء الا اذا كان جمهورهم على وعي ناضج بحيث يتحدثون اليه ، ويتوجهون الى فئاته ، وينبهون وعيه الى تلافي ما به من شرور ، او العمل علـى نيل حقوقه المهضومة . فقد كان الكتاب الرومانتيكيون يتوجهون الـى الطبقة الوسطى ، لتنال حقوقها على حساب الطبقة الارستقراطية ، في عصر كانت هذه الطبقة قد نمت ، وتعددت نواحي نشاطها الاجتماعي ، وتطلعت لنيل حقوقها . ثم مالبث الكتاب الواقعيون ان هاجموا تلـك فنبهوها الى نقائصها ، في حين وصفوا بؤس الطبقة العاملة لتنبيههـا الى سوء حالها ، وتوضيح حقوقها ، واستخلاصها من ايدي الطبقـة البرجوازية . وذلك حين تكونت تلك الطبقة واصبحت اهلا لان يتوجه اليها الكتاب .

فتاريخ المذاهب الادبية يدلنا على انه لاقيمة للحديث عن جمهور او طبقة ، ولكن القيمة كل القيمة في الحديث الى ذلك الجمهور او تـلك الطبقة ، حين ينهض الوعي الانساني فيها ، ويتطلع لنيل حقوقه .

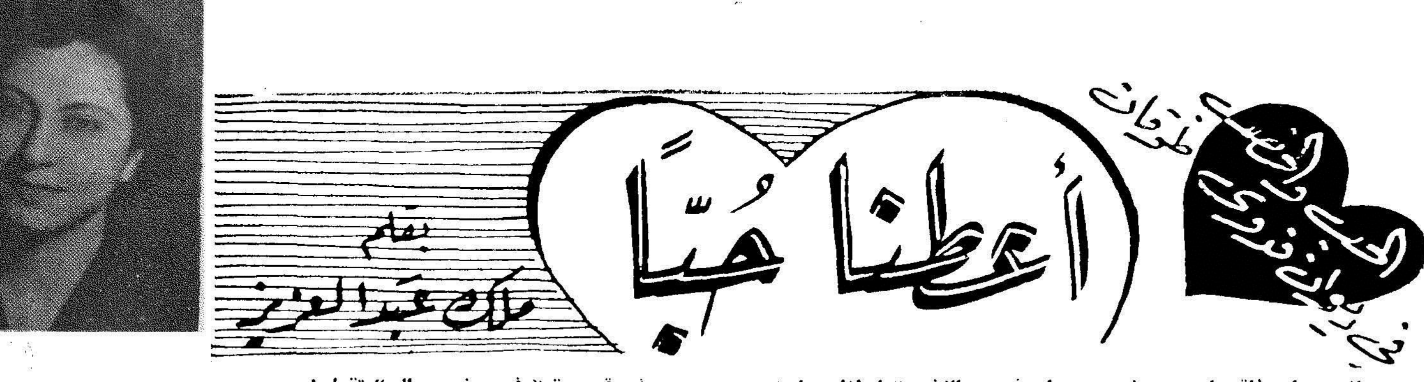
وتاريخ المذاهب الادبية يرينا كذلك انها قائمة على تعمق الكتاب في دراسة الفكر الانساني ، والاحاطة بحالات النفس البشرية ، وتمثيل العصر في فلسفته ، ثم الايمان برسالة انسانية ملحة ، يفرضها العصر، ويتطلع اليها اهله . وهي رسالة قائمة اولا وقبل كل شيء على ثقة متبادلة بين الكاتب وجمهوره . ولا تتوافر هذه الثقة الا في بيئة تسودها حرية يؤمن الكاتب والقارىء معها ان المصير الانساني في امته او في طبقته رهن تفكيره الحر وجهوده الانسانية الكريمة . وسبيل الادب في ذلـك كله سبيل الايحاء والتصوير وتنبيه الوعي ، لا فرض فيه للاراء ، ولا جبر فيه على نزوع وجهة . فالثقة والوعي الانساني هما كل مايربط الكاتب بجمهوره .

ولا مجال لادنى ريب في ان قيام هذه المذاهب الادبية في الاداب الاوروبية قد وثق الصلة بين الادب والمجتمع في صور متنوعة مختلفة، ولكنها جميعا ذات طابع انساني كريم الغاية ، والمظهر . ولو تتبعنـا هذه المذاهب في نشأتها وتلاحقها ، لوجدناها تمثل موجات مطردة التقدم الى الامام ، مصاحبة لسير التاريخ في تقدمه بصفة عامة ، اذا صرفنـا النظر عما في بعضها من تطرف او شذوذ ادت اليهما أحيانا ظروف عابرة ، لا مجال هنا لتفصيلها . وهذه المذاهب اشبه بالموجات في مجرى الفكر الانساني ، لكل موجة بدؤها وصعودها وهبوطها ، ولكنها حين تهبط تدفع بأختها في طريق تقدم عام لاتخلف فيه .

ولكل عصر من العصور تيار عام عارم يمثله ، وعلى جوانب هـذا التيار مايشبه مايكون على جوانب النهر الجارف من الركود او تيارات المقاومة التي هي بمثابة رد فعل ، يتمثل في اتجاهات رجعية او محافظة

ـ التتمة على الصفحـة ٥٨ ـ

(١) من الخطاب الذي القاه في حفل استقبـاله في الاكاديمية الفرنسية عام ١٨٨٧ ـ وفيه يتجلى تأثره بالفلاسفة المعاصرين الممثلين لروح العصر مثل « اوجست كونت » و « تين » ـ انظر مقالا لي عنوانه : فلسفة الصورة في شعر البرناسيين عـدد سبتمبر ١٩٥٩ من مجلـة المجلـة .



لا يستطيع ناقد ان يتحدث عن ديوان فدوى الاخير « اعطنا حبا » دون ان يتعرض بالحديث لديوانيها السابقين « وحدي مع الايام » الذي صدر سنة ١٩٥٢ ، و « وجدتها » الذي صدر سنة ١٩٥٧ . فديوانها الاخير ليس الا حلقة في ملحمة الحب التي توفرت الشاعرة المرهفة فدوى على كتابتها خلال حياتها الشعرية بأسرها .

فالحب هو الموضوع الاساسي الذي تناولته هذه الدواوين الثلاثة. واذا كان في ديوانها الاول بعض القصائد بها تأملات صوفية ومناجاة للطبيعة وامتزاج بأسرارها وحديث عن نفس الشاعرة من خلالها مثل قصائد « مع المروج » و « خريف ومساء » و « الشاعرة والفراشة » و « أوهام في الزيتون » و « تهويمة صوفية » ، فان نفسها لم تكد تتفتح لهزة الحب الاولى ، حتى وجدنا « اشواقها الحائرة » (١) تجد مستقرها وتجد التعبير عن ذاتها في الحب ، وان كان من غير المعقول ان تمر نكبة فلسطين بشاعرة فلسطينية مرهفة دون ان تهز نفسها وتحرك كوامنها ، فنرى خمس قصائد حول هذا الموضوع في ختام ديوانها الاول « وحدي مع الايام » كما نجد في ديوانها الثاني « وجدتها » قصيدتين : احداهما قصيدة شبه قصصية هي « نداء الارض » والثانية « حلم الذكرى » تمزج فيها بين ذكرياتها عن شقيقها المجاهد الفقيد وبين القضية التي كان يكافح في سبيلها ، كما نجد ايضا في هذا الديوان قصيدة « شعلة الحرية » مهداة الى مصر ابان كفاحها ضد العدوان الثلاثي .

أما ديوانها الاخير « اعطنا حبا » وما خلا ما ذكرت من قصائد الدواوين السابقين فيستأثر به موضوع الحب استئثارا كاملا : تصور حالاته وابتعاثاته الشعورية ومواقفه الانسانية ، عدا قصيدة واحدة وجهتها للشاعر المكافح كمال ناصر (٢) فانها تلم فيها بقضية الحرية حين تقول :

يا طائري السجين اصدح لنا
رغم هوان القيد رغم الظلام
فالافق ما زال غنيّ المنى
ينتظر الشمس وراء القتام
المجد للنور فلا تبتئس
والنصر للحرية الرائعه
وغدنا موطن احلامنا
فلا تقل حريتنا ضائعة
يا طائري هناك درب الرجاء
رغم انطباق الليل من حولنا

على اننا نجد تطورا ملحوظا لدى الشاعرة في تصوير المشاعر التي يبعثها الحب ، ففي ديوانها الاول نراها تلتفت التفاتا كبيرا الى تطوير الاثر الحسي وسطوته فنراها تقول في قصيدة « غب النوى » :

وفي غمرات الذهول العميق	تطالعني القامة الفارعة
فاشخص ثم اعض حياء	واكسر من لهفتي الجائعة
وأبدي جمود الخلي كأن لم	ترج دمي الطلعة الرائعة

وفي قصيدة « في سفح عيبال » تقول :

أحس عينيك وما فيهما	من وهج يطفر من السنا

حولي تشعان بنجوى هواك
« نارهما السوداء كالصاعقة
تنفض من نظرتك الحارقة »

كما نلاحظ حدة المشاعر التي ترجها حين تمر بها ازمة من ازمات الحب فنراها تنهار شاكية نائحة مستعطفة . ففي قصيدة « محراب الاشواق » نراها تقول :

ذنبي الذي قد هاج ثورة قلبك المترفع
« كفرت عنه بأدمعي بتنهدي بتوجعي »
كفرت عنه بما ترى من « ذلتي وتخشعي »
« وبخفض قمة كبريائي الشامخ المتمنع »

كما تقول في قصيدة « غب النوى » :

« حنانك » ضقت وضاقت حياتي بهذا الصدى المحرق اللاهب

. . . . .

« حنانك » قلبي يذوب وراءك ، أواه من « قلبي الذائب »

او في قصيدة « الصدى الباكي » :

« رحمة يا شاعري » وانظر الى اصداء روحي
انها في شعري الباكي استغاثات ذبيح

بينما نلاحظ نغمات جديدة نبتت في ديوانها الثاني « وجدتها » ثم استمرت في ديوانها الاخير « اعطنا حبا » متمشية مع النضج النفسي والعاطفي بل ومع تطور الوعي العربي العام . ففي قصيدة «لا انفصال»(١) نراها تتحدث عن الروابط التي تربطها بمن تحب ومن بينها الرابطة الفكرية فتعدد تلك الروابط التي بنيا بها سجن الحب :

من الذكريات
« من الرأي اذ نلتقي عنده يا حبيبي
من الفكرة الواحدة » ...

بينما نلاحظ في الديوان الاول ان الرابطة الوحيدة هي الرابطة العاطفية الخالصة ، وان كانت مرتبطة ارتباطا كاملا بكون المحبوب شاعرا مجيدا .

وفي قصيدة « هو وهي » نرى الشاعرة تصور المحبوب بطلا مكافحا (٢) يحارب الطغاة من الحكام ويجاهد من اجل فلسطين وحرية الوطن العربي ، ويكافح من اجل الخلاص والوصول الى عالم افضل ، وان كان في نفس الوقت شاعرا (٣) جعل من :

« الفن والشعر صوتا
يجلجل في ثورة لا تلين
على الغاصبين حقوق الفقير
على السارقين جني الكادحين »

كما نلاحظ في ديوانها الاخير « اعطنا حبا » صورة البطل المكافح الشاعر في قصيدة الى المفرد السجين :

شدوك يأتينا حبيب الصدى
محلقا رغم انغلاق الرحاب

---

(١) للشاعرة قصيدة باسم « اشواق حائرة » ص ٣٢ من ديوان « وحدي مع الايام » .

(٢) قصيدة الى المفرد السجين ص ٣٠ من ديوان « اعطنا حبا».

من ديوان « وجدتها » (٣) ص ١٨١ من ديوان « وجدتها »

من ديوان « وجدتها » (٣) ص ١٨١ من ديوان « وجدتها »

يا طائري السجين فاصدح لنـا
من خلف جدران الدجى والعذاب
غن فقضبان الحديد التـي
تسد في وجهك رحب الفضـاء
لن تحجب الغنـاء عن سمعنا
يا طائري : غن فدرب الرجـاء
ما زال يمتـد مشع الضيـاء
رغم انطباق الليل مـن حولنـا

فلم يعد الشعر وحده كافيا لرسم صورة المثل الاعلى في خيـال الشاعرة ، بل اننا لنجد في هذه القصيدة المرهفة تفـاؤلا وأملا فـي المستقبل لا نجدهما في قصيدتها الرائعة ((نداء الارض)) (٤) التي تصور لاجئا جذبه الحنين الى السير الى حدود الارض المغتصبة حتى اذا بلغها صرعه المغتصبون المجرمون فامتزج دمه بترابها المقدس .

وفيما يختص بهذا الامر ـ أي بمأساة فلسطين ـ نلاحظ ان قصائد الشاعرة في ديوانها الاول كانت اكثر املا ورغبة في الثأر ودعوة لـه خصوصا في قصيدتيها ((بعد الكارثة)) و ((رقيـة)) . ففي نهـاية القصيدة الاولى نراها تقول :

ستنجلي الغمـرة يا موطني
ويمسـح الفجر غواشي الظلم
والامل الظامىء مهمـا ذوى
لسـوف يـروى بلهيب ودم
فالجوهـر الكـامن في امتي
ما يأتلي يحمـل معنى الضرم
. . . . .
لكـن للثـأر غـدا هبـة
جـارفة الهول عصوفـا عمم
فالضربة الصمـاء قد الهبت
في كـل حر جذوة تضطرم
لن يقعـد الاحرار عن ثارهم
وفي دم الاحرار تغلي النقم

وهذا التطور في نفس الشاعرة في هذا الموضوع يفسره ان نكبة فلسطين قد هزت النفوس وانهبتها ونبهتها الى وجوب العمل للثأر،فلماامتد الامد دون تحقيق الامل،بدأ اليأس يتسرب الىالنفوس،وحل الحنين والحلم مكان الامل في الكفاح ، فلمـا قامت الانتفاضة العربية الاخيرة بقيام الثورة المصرية عاد الامل مجددا، وعادت النفوس تتطلع الى المستقبل في ثقة .

على اننا اذا عدنا الى موضوع الحب لوجدنا ان التطور الشعوري لدى الشاعرة ينقلها بعد ديوانها الاول من مرحلة الفتاة الصغيرة العابدة الضارعة المتلقية التي يكون الرجل بالنسبة اليها بمثابة الاب تلجأ اليه وتحتمي به ـ الى المرأة التي تعطي وتمنح مثلما تأخذ ، المرأة التي تملك ((الينابيع والخصب)) وتملك البذل مثلما تملك التلقي ، والى الام التي تحنو على من تحب وتبذل له الرحمة .

ففي قصيدة ((قصة موعد)) من ديوانها الاول ، نرى تلك الفتاة العابدة الضارعة المتفجعة :

هناك على شاطىء كـم حواك   وكم ضم مـن ذكريات هواك
تململ قلبي فوق الرمـال   ((يعانق ذراتها في ابتهـال))
و ((يلثم فيهـا رسـوم خطاك))
واجهشت في ((وله ضارع))   وقد بت من ((يأسي الفاجع))
ومن غربة الدار في شقوتين   ولم ادر كيف ولـم ادر أيـن
أفتش عـن عـالمي الضـائع

بينما نجد الشاعرة في ديوانها الثاني هي المرأة الخصبة المعطاء :

كلمـا ناديتني جئت اليـك (٢)
بكنوزي كلهـا ملـك يديك
بينابيعي بأثمـاري بخصبي
يا حبيبي .

وفي قصيدة ((تشك بحبي)) (١) نسمعها تقول :

وحين رجعت اليـك
رجعت بكـل تعطش قلبي
((لانشر ظلي عليك
لاعطيـك حبي))

فهي الام الحنون المعطية رغم أنهـا تتحدث عن بطل مكافح خاض الردى ، ورغم انها قد تستشعر العبادة والتقديس للبطولة فتقول :

وهي في استغراقها يجتاحهـا موج شعور أبكم (٢)
فيـه ألوان من ((الرحمة)) والعشق وتقديس البطولة
فيـه احساس العبـادة
والتقت عيناهمـا في نظرة دامعة جذلى طويلة ،
حين مرت بحنو راحتاهـا
فوق جرح كـم تمنت لو يداهـا
لفتـا في ساحة الحرب ضماده

بل ان الشاعرة نفسها لتعي هذا الاحساس الجديد فتقـول :

تلمست تلك الجراح الغوالي (٣)
((وشيء بصدري كحس الامومة))
تلمستها وحنوت عليهـا
بروحي ((الرؤوم)) ونفسي ((الرحيمة))

بل ان هذا الاحساس العارم بالامومة ليلـون صورها الاخرى ، فنراها في قصيدة ((نـداء الارض)) تصور العلاقة بين اللاجىء وارضه السليبة علاقة امومة ، فتصور التقاءه بها علـى الحدود بقولها :

ومرغ كالطفل في صدرها الرحب خدا وفم (٤)
والقى على حضنها كل ثقل سنين الالم

كما تصور احتضان الارض السليبة لجثة اللاجىء بقولها :

تلف ذراعين مشتـاقتين
على جسد هامد مستريـح

اما ديوانها الاخير ((اعطنا حبا)) فاذا كنا نجد فيه خيطا واحدا كاثر باق من تصوير المشاعر الحية العنيفة في قصيدتها ((القصيـدة الاولى)) حيث تقول :

هـا انت في عينيك عاصفـة
تجتاحني وهبوب اعصـار
ها أنت بحر راح يأخذني
في موجتيه أخـذ جبـار

فان النغم الغالب الذي تنسج منه بقية ديوانهـا هو نغم الامومة المعطاء ، ولذلك نجد كلمات ـ الخصب ـ و ـ السخاء ـ و ـ الفيض ـ و ـ الغنى ـ و ـ الامتلاء ـ و ـ الزرع ـ و ـ والبذار ـ و ـ العطاء ـ يكثر ترددها في شعرها ، وتعطي الصورة الكاملة للمرأة الطبيعية التي تؤدي الدور الذي رسمته لها الطبيعة منذ بدء الخليقة : دور العطاء .

فالشاعرة تعطي الحب من حنانها كما تعطي الحبيب ، فتقول في ((القصيدة الاولى)) عن حبها وكأن طفلها تسقيه وتناغيه :

اسقيه من عطري اوسده
صدري أناغيه بأشعـاري

ثم تخاطب المحبوب بقولها :

---

(١) ص ٨ من ديوان((وجدتها))(٢) ص ٨١ من ديوان ((وجدتها))

(١) ص ٩٢ من ديوان ((وجدتها)) (٢) ص ١٨٥ ((وجدتهـا))

(٣) ص ٤٤ من ديوان ((وجدتها)) (٤) ص ١٧ من ديوان ((وجدتها)).



لهواك كل « مواسمي امتلات »
« وسخت بفيض » جني وأزهار
وتقول في قصيدة « عد من هناك » عن عبير الذكرى :
يدعوك يهتف : عد لهـا
يا طفلهـا
عد من هنـاك من البعيـد
« لصدرها الحاني الظلال »
فالحب ـ كما هو في الطبيعة ـ هو ايضا في احساس الشاعـرة مصدر الخصب والغنى والامتلاء : هو الذي يفجر الشعر والحلم ودفء المنى :
غبت ؟ ولو غبت فما زال في (١)
دمي عبير منـك يرويني
« يخصبني » « يملأ كوني غنى »
يمنحني أجمل مـا في الدنى
الشعر والحلـم ودفء المنى
بل انها لتحضنه كما تحضن الام وليدها ، بل تحمله في ذاتها كما يحمل الجنين :
وحين يؤوي الليل اهل الهوى (٢)
« أحضن اشواقي » وأغفو على
ذكرى توافيني
ذكرى هنيهات ملاء قصار
احملهـا في « سر تكويني »
والحب فيض يروي القلوب فتمرع :
انت شربت الغمر من حبنا (٣)
وأنت « أمرعت على خصبنـا »
بل هو البذرة التي تزرع في الارض الخصبة فتنفجر فيهـا كنوز الخير :
اعطنا حبا فبالحب كنوز الخير فينا تتفجر
وأغانينا ستخضر على الحب وتزهر
وستنهـل عطـاء
وثـراء
وخصوبـة
اعطنا حبا فنبني العـالم المنهار فينا
من جديد
ونعيد
فرحة الخصب لدنيانا الجديدة
اما حين يزرع في الارض البوار فانه لا يغل :
لكن علمنا بعد حين
انا زرعنا زرعنا في الملح في الارض البوار
انا ضللنا حين القينا البذار
في قلب ارض لا تغـل
كان الجفاف نصيبنا ولغيرنا خصب وظل
والحب في مشاعر الشاعرة ـ هو الباني وهو المحرك للحياة المفجر لنبعها الدافع الى انتصاراتها فهي تقول :
الهوى كان « لنبني ولنعطي » (٤)
خير ما فينـا
لا ليغنينـا
ويحيل النور والخصب ظلاما ورمادا
في أغانينا
وتقول ايضا في نفس القصيدة :
اعطنا نورا يشق الظلمات المدلهمة
وعلى دفق سنـاه
ندفع الخطو الى ذروة قمة

---

(١) قصيدة « اليه بعيدا » من ديوان « اعطنا حبا » .
(٢) من قصيدة « اليه بعيدا » من ديوان « اعطنا حبا » (٣) من قصيدة « غير ان » من ديوان « اعطنا حبا » (٤) من قصيـدة « القصيدة الاخيرة » من ديوان « اعطنا حبا » .

نجتني منهـا « انتصارات الحيـاة »
والشاعرة تريد ان تعيش الحياة مليئة نابضة مرتعشة ، ولا ترى في شيء سوى الحب القدرة على ذلك وعلى ان يبلغ بها ذروة الحيـاة ويملكها كنوزها :
مازال في نفسي يوم الثلوج (١)
اغنية بيضـاء
عميقـة الاصداء
أعيشهـا « أحيا ارتعاشاتها »
. . . . .
وكنت لي يا فتنتي الكبرى
قصيدة ، قصية كبـرى
« تنبض في اعماقي القافية »
ويومها احسستني يومهـا
أعانق الحياة في مجدهـا
وجدتني « ابلغ ذرواتها »
رأيتني « أملك ثرواتها »
فالحب « يعيد نسيج الحياة جديداً » (٢) وصوت الحبيب « يرف ويرعش في كل شيء » (٣) ، وهو في نظر الشاعرة المهرب والمنقذ من الوحدة والوحشة والفراغ ورتابة الحياة ، وهو رأي لها قديم منذ ديوانها الاول « وحدي مع الايام » ففيه تقول في قصيدة « قصة موعد » :
كفاني بان الهوى قد أحال فراغ حياتي غنى وامتلاء
وفي ديوانها الاخير تقول في قصيدة « وقد حدثتني ذات ليلة » :
هتفت من الجـانب الاخر
وكنت بعيـده
أهيم وراء شواطىء ذاتي
اهيـم بعيـدا وليس معي
سوى وحشة الليل في مخدعي
وفي الدار حولي فراغ الصحارى
وصمت القفـار
وكنت وحيـده
اعيش حيـاتي بغير انتظار
بغير انفعـال مثـار
وكنت طويت كتـاب الحنين
وشوق السنين
واخمدت نـارى
. . . . .
ورن هتافك عبر المسافـات
يطـرق بـاب انطوائي
« يفجـر نبع الحيـاة بأرضي »
ويلمس عمـق سمائي
وفي قصيدة « ذاك المساء » (٣) تصف حالة الفراغ التي تحسها بعد ان انهت حكاية حب :
كـان الفـراغ يخط في عيني ثقلـه
وتفاهـة الاشيـاء تلقي
ظلهـا الخاوي بنفسي
وتلف ايـامي البطيئـات المملة
فحكاية الحـب التي أنهيتهـا
شيعتهـا
فالحب هـو الذي يفجر الحياة وهـو دائما مصدر الخلق :
... كـان بالامس القريب (٤)

---

(١) من قصيدة « يوم الثلوج » مـن ديوان « اعطنا حبـا »
(٢) ، (٣) من قصيدة « وقد حدثتني ذات ليلـة » مـن ديوان « اعطنا حبا » . (٣) من ديوان « اعطنا حبا »
(٤) من قصيدة « الاله الذي مات » من ديوان اعطنا حبا

تخلق الاقمار فينا والشموس
ويعاطينا كنوزا وكنوز
من رؤى الابداع والخلق وأمجاد الخلود

ولئن كان للشاعرة اشعار خالصة في الطبيعة في ديوانها الاول مثل قصيدتي « المروج » و « الفراشة » – الا انها لم تكن تستشعر الحب حتى اصبحت الطبيعة في خدمته – اصبحت اطارا له ، وجوا شعريا يمرح فيه ، وصورا جميلة ، مشرقة تعبر بها عن مشاعره وطيوفه ، بل قد تجعلها مهربا من غدر البشر وخيبة الحب ومأوى تجد فيه الحنان وسكينة الروح (1) . فنحن لانجد في ديوانها الثاني سوى قصيدة واحدة خالصة للطبيعة هي « هنيهة » تصور فيها لحظة السلام والاتحاد بالمطلق التي استشعرتها وهي في « رفيديا قرية الظلال الخضراء » . بينما نجد الطبيعة اطارا ساحرا للحب في اكثر قصائد ذلك الديوان مثل قصيدة « الكون المسحور » و « هل تذكر » او خلال قصيدتها الطويلة « هو وهي » حيث تقول مثلا :

وراح يمر يدا تتندى (٢)
على خدها بافتتان وحب
وعانق فيها اشتعال الشباب
وعانق فيها اضطرام الحياة
ونيسان حولهما يتنفس
في الشط عطرا نموما شذاه
وقد سكنت في المكان الظلال
واضطجعت فوق مهد الضياء
واغفت دورب الحدائق في الشمس
ناعمة وارتخت في انتشاء
وكان هنالك برعم زهر
يفتح قرت عليه فراشة
ومدت عليه جناحين تعرو
سكونهما رجفة وارتعاشة
مشاهد حين استراحت عليها
عيون الحبيبين عبر الضياء
بدت لهما « صورة » لتفتح
نفسيهما للهوى والهناء

ونحن لم نكن بحاجة الى الاسطر الاربعة الاخيرة لنعلم ان صور الطبيعة التي وصفتها الشاعرة كانت لتفتح نفسيهما للهوى ، فمن الواضح ان تلك المشاهد لم تكن مجرد « صورة » لتفتح نفس العاشقين بل كانت – في الحقيقة – انعكاسا لما في نفسيهما وخلعا له على مظاهر الطبيعة المرئية . فليست الظلال هي التي « سكنت » ولا دروب الحدائق هي التي « ارتخت في انتشاء » ولا برعم الزهر هو الذي « يتفتح » ولا اجنحة الفراشة هي التي ترجف وترتعش ، بل هي نفس الشاعرة التي تشعر بكل ذلك في ذاتها فتخلعه على مظاهر الطبيعة من حولها ، وتعبر بصورها الخارجية عن عالمها النفسي الداخلي على طريقة التعبير عن المشاعر الداخلية ويمزج بينهما في حلول شعري رائع .

وفي ديوان « اعطنا حبا » لاتزال الشاعرة تتبع هذا النهج في التعبير فتاتي بصور حافلة بنبض الطبيعة مفعمة بأريجها . ففي قصيدة « اليه بعيدا » تطالعنا لوحة رائعة ترسمها في لمسات سريعة مرهفة تعطينا بها صورة نابضة متوهجة لاحساسها النفسي بفرحة الحب :

فأصحب الشمس الى موعدي
أصحبها وفي دمي يقظة
يبعثها الحب فتعطيني
تدوق الحياة حس الجمال
الوهج الضاحك فوق التلال
الخضرة ألريا بحضن الجبال
روائح الارض ارتعاشاتها
نكهتها الوانها كل ما
في الدروب من جمال
ملون الظلال

ولم تتركنا الشاعرة هذه المرة نحدس طويلا لمن « الوهج الضاحك » و « نضرة الخضرة » و « ارتعاش الارض » فقد صرحت لنا من البدء بان الحب هو الذي يعطيها هذه المشاعر وينقل هذه الصور من الطبيعة الى داخل ذاتها .

واحساس الشاعرة بالطبيعة احساس اصيل رغم انها اصبحت تضعها في خدمة الحب ، وهو يصل في كثير من الاحيان الى الحلول الصوفي .

ولئن كان للشاعرة قصيدة صوفية خالصة في ديوانها الاول – تتوق فيها الى الاتحاد بالمطلق – مبعثها صوت المؤذن في الفجر – فان اكثر مشاعرها الصوفية – كان مبعثها مجال الطبيعة . ففي قصيدة « الشاعرة والفراشة » (1) نسمعها تقول :

رنت فتاة الشعر مأخوذة بصورة الطبيعة الخالبه
والافق الغربي تطفو به ألوانه الوردية اللاهبه
كأنه أرض خرافية هوت الها شمسه الغاربه
ودت وفيها لهف كاسح « لو تأخذ الكون الى صدرها »
« تحضنه » وتشبع الروح من أياته الكبرى ومن سحرها
« تعانق الارض تضم السما تقبل الغيوم في سيرها »

وفي قصيدة « اشواق حائرة » (٢) تقول :

فأود لو افنى وادمج في عمق السماء ونورها الباسم

وكذلك قصيدة « هنيهة » في ديوانها « وجدتها » والتي اشرت اليها فيما سبق .

وليس هذا فحسب ، فكما ان الطبيعة اطار للحب وباعثة للمشاعر الصوفية فان الحب نفسه باعث لتلك المشاعر بل هو ممتزج بها كما كان المتصوفة يتخذون من محبة المحبوب طريقا للوصول وسبيلا للاتحاد بالمطلق . فالحب والطبيعة والاحساس الصوفي اقانيم ثلاثة تمتزج في نفس الشاعرة وتتساقى المشاعر والصور والالوان وان اختلفت النسب من قصيدة لاخرى . ففي قصيدة « سمو » من ديوانها الاول نراها تقول في ختامها :

اخالك صورة حب كبير جلاها لعيني وحي السما
تهيء روحي لصوفية وتنفض عنها غبار الثرى

وفي ديوانها الثاني في قصيدة « انا والسر الضائع » تقول :

لقيته لا حلما انما
حقيقة ساطعة باهره
عانقت فيها حين عانقها
الله والحب وسر الحياة

وفي ديوانها الاخير في قصيدة « وقد حدثتني ذات ليلة » تعبر عن فرحتها حين حدثها المحبوب في الهاتف فتقول :

ويا لانبعاثي
ويا لانحطافي
ويا لانخطافي
وراء حدود الزمان »

وفي ديوانها الاخير تختم قصيدتها « اسمك » بقولها :

اسمك لى :
يا كلمة ماتنى
تجاور اسم الله في قلبي

وبنفس الطريقة التي تستخدم بها صور الطبيعة للتعبير عن مشاعر

– التتمة على الصفحة ٨٩ –

---

(1) قصيدة « انطلاق » من ديوان « وحدي مع الايام » (٢) ص ١٧٥ ، ١٧٦ ، ١٧٧ من ديوان « وجدتها »

(1) ديوان « وحدي مع الإيام »
(٢) ديوان « وحدي مع الايام »

مع الأدباء

الدكتور محمد مندور والنقد ...

تقديم فاروق شوشه

السؤال الاول :

بدأتم حياتكم بدراسة الاداب والقانون معا .. وحصلتم من الجامعة على ليسانس في الاداب والحقوق معا ..
لماذا التزمتم بعد ذلك الخط الادبي وحده ؟ وهل أفدتم كناقد من هذه الدراسة القانونية ؟

الاجـابة :

الواقع ان اختياري عضوا في بعثة كلية الاداب وسفري الى السوربون بباريس عام ١٩٣٠ هو الذي وجه خط حياتي الرئيسي نحو الادب مع انني كنت افضل اول الامر ان أحترف القانون ، وان يكون الادب مجرد هواية . وكان من الممكن بحكم تفوقي في ليسانس القانون ايضا ان ألتحق بالسلك القضائي ، ولكن تعييني عضوا في بعثة الاداب تم بمجرد حصولي على ليسانس الاداب عام ١٩٢٩ ، وان يكن السفر قد تأجل عاما اعتبرنا فيه بعثة داخلية بكلية الاداب نفسها ، لتعلم اللغة الفرنسية التي سنتلقى بها دروسنا في باريس . وليسانس القانون لم احصل عليه الا في سنة ١٩٣٠ لان مدة الدراسة بكلية الحقوق كانت أطول من دراسة الاداب بعام .

وعند عودتي من البعثة في سنة ١٩٣٩ عينت مدرسا بكلية آداب القاهرة لمدة عامين ، ثم مدرسا بآداب الاسكندرية لعامين آخرين ، وهذا العمل حدد خط سيري في الحياة وهو دراسة وتدريس الاداب ونقده . وبعد استقالتي في سنة ١٩٤٤ للعمل في الصحافة وميادين الحياة الحرة كانت مهنة التدريس قد علقت بروحي فلم أتخل عنها حتى اليوم في الكليات والمعاهد العليا كأستاذ منتدب .

ومع ذلك فقد نزعت نفسي الى الاستفادة في حياتي العملية من دراساتي القانونية في مصر والخارج ، فعملت محاميا في سنة ١٩٤٨ لمدة أربع سنوات ، ولكني أحسست ان مهنة المحاماة لا تشبع نزعاتي الثقافية ولا تكاد تتسع للاستفادة من كل الثقافة القانونية التي حصلتها في القاهرة اولا ثم في باريس ثانيا ، حيث واصلت تلك الدراسة وبخاصة في ميادين الاقتصاد السياسي والتشريع المالي . فمعظم القضايا تحتاج الى مهارة في الاجراءات اكثر مما تحتاج الى ثقافة قانونية واسعة ، والمرافعات تكاد تقتصر على مناقشة وقائع واحداث وهكذا رأيتني اعود الى حقلي الاول : حقل القـراءة في كتب الادب والفن والثقافة العامة ، والكتابة فيه سواء في الصحف والمجلات أم في الكتب ، فضلا عن القيام بالتدريس بصفة مستمرة .

وأما عما أفدت كناقد من دراساتي القانونية ، فأحب ان اقول ان الدراسة القانونية تكاد تشبه في قدرتها على تنظيم التفكير ودقته ووضوحه الدراسات الرياضية ، وبذلك تنمي عند الناقد القدرة على الشرح والتعليل واستقصاء الاحتمالات والترجيح بينها ، كما انها تزود الناقد بمعرفة واسعة بحياة المجتمع وعلاقاته . وما القانون الا احكام على هذه العلاقات من وجهة نظر المجتمع ، والادب كما هو معلوم يدرس هو الاخر علاقات الحياة ، ولا بد ان تكون له وجهة نظر في الحكم عليها من الوجهة الانسانية والاخلاقية التي قد لا يحكم عليها القانون ، ويترك هذا الحكم للاخلاق والمواضعات والقيم الانسانية العامة ، وفي اعتقادي انني قد افدت من دراسة القانون مزيدا من الدقة والوضوح والتزام الروح العلمية والتحكم في شطحات النفس بقدر المستطاع حتى لا يتسرب الهوى الى نقدي .

السؤال الثاني :

لو حاولنا تتبع نموكم الفكري خلال حياتكم المديدة .. ما المعالم الرئيسية لهذا النمو ؟

الاجـابة :

هذا النمو قد ابتدأ قطعا منذ مرحلة تعليمي الثانوية ، ففي هذه المرحلة انتقلت حياتي انتقالا كبيرا اذ تخلصت من مدرسة الالفي الابتدائية بمنيا القمح ، حيث كانت قسوة المدرسين والناظر وضربهم المبرح يعوق نموي الفكري بل يشله ، وما ان التحقت تلميذا داخليا بمدرسة طنطا الثانوية حتى أحسست بملكاتي تأخذ في التفتح ورغبتي في التحصيل تزداد ، ومنذ تلك المرحلة ابتدأ تفوقي في الدراسة تفوقا أغراني بالمطالعات الخارجية وبخاصة أثناء الاجازات الصيفية ، حيث كنت افرغ لكتب الادب أطالعها في لذة وسط الحقول ، ولا زلت أذكر كيف كانت تهزني عندئذ كتب مصطفى لطفي المنفلوطي بعاطفيتها المتدفقة . بل وأخذت اتصل منذ تلك المرحلة بكنوز الادب العربي القديم ((كالكامل)) للمبرد ، و ((العقد الفريد)) لابن عبد ربه ، ثم كتاب ((الاغاني)) موسوعتنا الادبية الكبرى .

وجاءت خطوة النمو التالية في مرحلة الجامعة المصرية بالقاهرة ، وهي مرحلة اعتبرها مرحلة توجيه وتشويق للثقافة العالمية ، ولا اظن اننا وجدنا فيها ما يشبع كل رغباتنا التي تفتحت وانما وجدنا بعضا من ذلك خارج الجامعة من المقالات الثقافية التي كانت تنشرها عندئذ مجلات كبيرة أخشى ألا يجد شبابنا اليوم مثيلا لها ، مثل ((السياسة الاسبوعية)) كما وجدنا بعضا اخر في عدد من الكتب والاعمال الادبية التي كانت تترجم عندئذ على قلة ، ومع كل ذلك ، فواجب الصدق يقتضي أن أقرر ان اتصالي بالثقافة العالمية ، ومحاولة تعمقها وتشرب روحها ومفاهيمها لم يتم على الوجه الاكمل الا عندما اتيحت لي فرصة السفر الى باريس واتقان اللغة الفرنسية على نحو يجعل منها اداة تحصيل قوية مسعفة . وحتى اليوم لا زلت اعتقد بضرورة اتقان كل مواطن مثقف للغة عالمية واحدة على الاقل . فبهذه اللغة يستطيع ان يقرأ أمهات المؤلفات التي تكتب بجميع لغات العالم لان اصحاب كل لغة عالمية كبيرة يسارعون الى ترجمة أمهات ما ينشر بكافة اللغات الاخرى ، وان كنت ألاحظ لحسن الحظ اننا قد اخذنا نفطن الى أهمية الترجمة الى العربية ومنها على نطاق واسع ، وطربت أيما طرب عندما قرأت بين قرارات المؤتمر العام لاتحادنا القومي انشاء مؤسسة تختص بالترجمة .

واما عن مراحل نموي الفكري بعد عودتي من البعثة فيمكن

اجمالها في مرحلتين : مرحلة أكاديمية ، وهي مرحلة تدريس بالجامعة، تأثرت فيها بنوع خاص بثقافتي اليونانية القديمة والفرنسية التي حصلتها بباريس ، وحاولت الافادة منها في دراستي لادبنا العربي القديم على نحو ما هو واضح في كتابي عن « النقد المنهجي عند العرب » ثم في ابحاثي في الادب العربي الحديث وقضايا الادب ومناهج دراسته على نحو ما هو واضح في كتابي في « الميزان الجديد » فضلا عن كتابي العزيز على نفسي « نماذج بشرية » ، وكانت الخطوة الكبيرة الحاسمة في حياتي ونموي الفكري هي خطوة استقالتي من الجامعة وعملي في الحياة العامة حيث عرفت تلك الحياة معرفة مباشرة وثيقة .

السؤال الثالث :

عند عودتكم من الدراسة في اوروبا كنتم من المتحمسين للنقد التأثري على نحو ما يتضح في كتابيك الاولين « النقد المنهجي عند العرب » و « في الميزان الجديد » فضلا عن كتابك « نماذج بشرية » الذي يتضمن تأثراتك بالشخصيات الادبية العالمية التي خلقها عمالقة الادب في مختلف اللغات .. ثم أخذتم تتطورون بعد ذلك نحو النقد الموضوعي .. واخيرا انتهيتم الى ما يمكن أن يسمى بالنقد المتأثر بالواقعية الاشتراكية ..

ما هي في رأيكم أسباب هذا التطور ؟ وما مراحله ؟

الاجـابة :

عند أول عودتي من الخارج كنت غارقا في الدراسات الاكاديمية وكانت الاداب الكلاسيكية وبخاصة اليونانية القديمة والفرنسية قد بهرتني بجمال قوالبها الفنية وتعبيرها البياني . ومنهج تدريس الادب في الجامعات الفرنسية يقوم على ما يسمونه بشرح النصوص فكنا خلال السنوات التي قضيتها بالسوربون نستمع الى اساتذتنا الكبار وهم يضعون أصابعهم على مواضع الجمال في كل تعبير ، ففرسوا بذلك في نفوسنا البحث عن الجمال في تفاصيل العمل الادبي ، حتى رسخ في نفوسنا ان الادب فن جميل قبل كل شيء ، وان القيم الجمالية هي التي تضمن للعمل الادبي الخلود ومن الواضح ان التذوق الشخصي هو السبيل الى ادراك مواضع الجمال عن طريق الاحساس بها وهذا هو مضمون المذهب التأثري في الادب لان الادب هو ما يثير فينا بفضل خصائص صياغته احساسات جمالية وانفعالات عاطفية ، والمذهب التأثري لا بد منه في كل نقد لان اي تحليل موضوعي لا يمكن ان يغني عن التذوق الشخصي .

وعلى اساس هذا التكوين النفسي الخاص صدرت عن المذهب التأثري في كتبي الاولى مثل « النقد المنهجي عند العرب » الذي فضلت فيه بين نقاد العرب القدماء التأثريين من امثال : الآمدي والقاضي الجرجاني في كتابيهما « الموازنة بين الطائيين » و « الوساطة بين المتنبي وخصومه » بينما أنكرت جدوى اصحاب القواعد والمبادىء البلاغية والبديعة كقدامة بن جعفر وأبي هلال العسكري وغيرهما ، ثم كتابي « في الميزان الجديد » الذي دافعت فيه دفاعا حارا عن المذهب التأثري في النقد من الناحية النظرية ، كما تناولت بنفس المنهج عددا من شعرائنا وادبائنا العرب المحدثين ، وتحمست حماسة حارة لما سميته عندئذ بالشعر المهموس ، وكذلك الامر في كتابي الثالث « نماذج بشرية » حيث سجلت ما أوحت به الي النماذج البشرية الخالدة مثل : هاملت - فاوست - فيجارو - بياتريس - أوليس - دون كيشوت وابراهيم الكاتب وغيرها . ولهذا المنهج النقدي انصاره الخالدون الذين تتلمذت عليهم من أمثال جوليميتر وايميل فاجيه اللذين كنت أجد في كتبهما النقدية متعة روحية وجمالية لا نظير لها ترفع هذه الكتب الى أرقى مستويات الادب الانشائي الخلاق .

واما بدء تطوري نحو النقد الموضوعي فمن الممكن تحديده على وجه دقيق باستقالتي من الجامعة ونزولي من برجها العاجي الى سفح الحياة صحفيا ومحاميا خالط الناس وبخاصة عامتهم وأحس بمشاكلهم ورثى لها فانفعل بها وأخذ يحس بانه لا ينبغي ان يقتصر الادب والادباء وهم اكثر الناس حساسية على التمتع بالقيم الجمالية في الادب وتغليبها على ما سواها ، وكأن الادب متاع الخاصة وحدهم ، فخرجت عن انانيتي لاتطور شيئا فشيئا نحو الجماعية ومشاركة الناس مآسيهم، وساعد على ذلك اهتمامي بالمسائل العامة في الصحافة والبرلمان ، وادراكي لمواضيع شكوى شعبي ، وفي نفس الوقت اخذت قراءاتي تتسع وتتصل بمذاهب الفكر والاجتماع الجديدة كالمذهب الاشتراكي الواقعي والادب الذي صدر عنه ، وهكذا رأيتني أبحث في الاعمال الادبية التي أعرض لدراستها ونقدها عما تقدمه للبشر من خير ، وعن دورها في تطوير الحياة نحو ما هو افضل ، او على الاقل تهيئة النفوس للعمل لتحقيق ما هو افضل بحيث أصبحت اعتقد ان القيم الجمالية ما هي الا الغلاف الحلو الذي يجب ان تغلف به القيم الانسانية الرفيعة التي يجب ان يتضمنها كل عمل ادبي كبير ، ولا يمكن ان تقصد هذه القيم الجمالية لذاتها ، واذا كنت لا زلت اعتقد ان هذه القيم الجمالية هي التي تميز الادب عن غيره من الكتابات فما ذلك الا لانها تعتبر أقوى وسيلة في فتح ابواب النفوس البشرية امام الاديب وتمكينه من ان يحدث فيها التأثير الخير الذي يجب ان يسعى الى احداثه ، كما ان هذه القيم الجمالية كثيرا ما تعتبر وسيلة مرهفة ، للتعبير عن الظلال والالوان العاطفية والتأملية الدقيقة المرهفة.

واما عن الواقعية الاشتراكية وتأثري بها ، فناتج عن احساسي بحاجة مجتمعنا بل وحاجة الانسانية كلها في مرحلتنا الراهنة ، فهي واقعية تؤمن بالانسان وتثق فيه وتدفعه الى العمل لتحسين مصيره ومصير الانسانية كلها ، والسير بها نحو ما هو افضل واكثر سعادة للبشر ورخاء واطمئنانا ، وانا بطبعي شديد الاحساس بمشاكل الغير ومواضع شكواهم وبودي لو استطعت ان اسهم في اسعاد الجميع .

السؤال الرابع :

باعتباركم واحدا من كبار رواد المدرسة الواقعية الاشتراكية في النقد .. ما هي في رأيكم القيم الاساسية لهذه المدرسة ؟

وما هي مقاييس الحكم لها او عليها ؟

الاجـابة :

الواقعية الاشتراكية في النقد ، تطالب الاديب بان يكون له هدف مما يكتب ، فلا يهرب من واقع حياته وواقع مجتمعه الى تهويمات الخيال او يتقوقع على نفسه أو يأوي الى برج عاجي يتأمل مجتمعه وانسانيته وهي تحترق عند السفح ، واذا نزل الاديب الى السفح لا تكتفي الواقعية الاشتراكية منه بأن يدعي ان عمله هو تصوير واقع الحياة مع التزام موقف سلبي من هذا الواقع ، بل يجب ان يكون له هدف من هذا التصوير ، وان يوحي الينا بهذا الهدف من خلال عمله الادبي نفسه بطريق غير مباشر حتى لا ينقلب الادب الى خطب منبرية ، ولكن هذا لا يعفيه من ان يكون له رأي في هذا الواقع وتوجيه ازاءه ، أي أن يقول لنا شيئا من خلال تصويره لذلك الواقع ، كما تطالبه بأن يتخير من الواقع ما هو أوسع واعمق جدوى على الناس ، وبخاصة على عامتهم التي تكون عصب الحياة وجمهرتها العظمى ، ثم هي فوق ذلك تسعى الى ابراز مواضع القوة والصحة في المجتمع وأفراده ، وتصدر عن روح تفائلة تثق بقدرة الانسان على تغليب عوامل الخير في نفسه بفضل نموه العقلي وتقدمه العلمي وحسن ادراكه لحقائق النفس البشرية وحقائق الحياة الاجتماعية ، وتؤمن فوق كل ذلك بانه اذا كان الخير والشر أصيلين في الانسان الا ان سلامة الحياة الاجتماعية وحسن تنظيمها واقامة العدل فيها كفيلة بان تغلب نزعة الخير في الانسان على نزعة الشر بحيث يثق الانسان في نفسه

ويثق في غيره ثقة تصلح أساسا للعمل الجماعي الخلاق من اجل سعادة البشر .

والواقعية الاشتراكية لا يمكن مع كل ذلك ان تغفل القيم الجمالية في الادب ، لان هذه القيم هي وحدها التي تميز الادب عن غيره من الكتابات كما سبق ان قلنا . وعندما يظن بعض الغافلين ان كتاباتهم يمكن ان تعتبر من الادب الواقعي لمجرد حديثها عن مشاكل المجتمع او صدورها عن هدف أو فلسفة متفائلة مع الجهل المطبق بالقواعد الفنية لكل فن من فنون الادب وطرائق التعبير الفني الجميل بواسطة اللغة ، فانني كناقد لا أملك الا ان احاول ردهم عن هذا الغي وان أدين ما يكتبون وأرفضه ، فالمقياس عندي ذو شقين ، شق يختص بسلامة المضمون ، وشق يختص بجمال الصورة وجمال التعبير ، والاديب الذي يحرم نفسه من القيم الجمالية او يهملها او يعجز عن تحقيقها في عمله الادبي مثله كمثل الجراح الذي يريد ان يجري عملية جراحية في المخ بسكين البصل ، واذا صح ان الاديب جراح العقول ومهندسها، فمن الواجب ان تكون أجهزته مرهفة ، والقيم الجمالية هي التي ترهف هذه الاجهزة .

وهكذا اصبحت اليوم أنقد كل عمل ادبي واحكم له او عليه ، جامعا بين هذين الشقين : شق المضمون والشق الذي نسميه بالصورة او الفورم Form الجمالية .

السؤال الخامس :

الى اي حد كان تأثركم بالجيل السابق من أدبائنا ونقادنا الى جوار تأثركم بالمدارس والمذاهب الادبية والنقدية في الخارج ؟ وما هو تقويمكم للاثار التي خلفها الجيل السابق في ميداني الادب والنقد ؟

الاجابة :

تأثرت قبل سفري الى الخارج بالدكتور طه حسين في الصبر على فهم النصوص العربية القديمة وتذوقها فهو يحذق هذه الامور ، وان كنت أعتقد ان تأثيره الاكبر كان كموجه نحو الثقافة العالمية وبخاصة اليونانية القديمة والفرنسية التي كان ولا يزال يتحمس لها حماسة ظهر اثرها في كتابه اللاحق عن ((مستقبل الثقافة في مصر)) ، ويريد ان يضم هذه الثقافة الى ما سماه ثقافة البحر الابيض المتوسط بما فيه شماله الاوروبي ، وكان لهذا التوجيه اثره في تشويقي لدراسة هذه الثقافة وتعمقها قدر استطاعتي .

وتأثرنا بالاستاذ عباس محمود العقاد في ناحيتين ايضا ، اولاهما وصلنا ونحن شبان بقضايا الفكر العالمية بفضل مواصلته الدؤوب على مطالعة امهات الكتب العالمية الحديثة باللغة الانكليزية التي استطاع ان يتقنها بنفسه ، ثم قيامه بعرض القضايا الكبيرة التي تتناولها تلك الكتب ومناقشتها .. ولا زلت اذكر انني أفدت كثيرا من كتابيه القديمين : ((الفصول)) و ((مطالعات في الكتب والحياة)) اللذين تضمنا مجموعات كبيرة من مقالاته . واما الاتجاه الثاني فقد جاءنا من حملته العنيفة هو وزميله المازني في كتابهما ((الديوان)) على ادبنا العربي التقليدي ودعوتهما الى التجديد والتطور والتقدم ، فكان العقاد في نظرنا عندئذ من رواد الثورة الفكرية والادبية ودعاة التطور والتقدم ، وقد وجه بذلك مشاعرنا نحو ما عرف باسم شعر الوجدان . فلذلك تراني أعجب اليوم من التطور العجيب الذي طرأ على العقاد شيئا فشيئا حتى اصبح اليوم رائد المحافظين المتزمتين ، الساخطين على كل تطور أو تجديد في ميادين الثقافة والادب والفكر.

وأفدت من ابراهيم عبد القادر المازني وبخاصة من كتابيه ((حصاد الهشيم)) و ((قبض الريح)) ومقالاته فائدة كبرى من الناحية الجمالية . فالمازني كان فناننا قبل كل شيء ، بينما كنا نعتبر العقاد مفكرا ، وكم سحرتني روح الدعابة الاصلية عند المازني ورهافة احساسه وصدق تذوقه للادب من ناحية الجمالية .

وأفدت من الدكتور محمد حسين هيكل ومن منهجه التاريخي العلمي في البحث فائدة كبرى وبخاصة من كتابه الاول ((في أوقات الفراغ)) . ثم تصادف ان وقعت على كتاب فريد لهيكل لا ادري كيف اختفى من تراثنا وهو كتابه عن ((جان جاك روسو - حياته ومؤلفاته)) الذي اصدره في ثلاثة اجزاء صغيرة على ورق جرائد وطباعة سيئة ، ولكني أحسست رغم غضاضة شبابه انه كنز ثمين ، وقرأته بعناية ، بل ودرسته خلال احدى اجازاتي الدراسية في الجامعة ، فأحدث في نفسي ثورة فكرية عارمة لا اظن انني أحسست بمثلها الا عندما قرأت بعد ذلك لاحد رواد الحرية الفكرية الكبار في بلادنا وهو سلامة موسى، وكان أول كتاب قرأته له وتأثرت به أيما تأثر هو ((مختارات سلامة موسى)) .

ومع كل هذا فانني اعترف بان تكويني الفكري النهائي لم يتم الا في اوروبا وبفضل الثقافة العالمية التي استطعت تحصيلها هناك ، وبخاصة الثقافة اليونانية القديمة والفرنسية ، ثم واصلت الاطلاع فيهما قدر ما تسمح ظروف حياتي العملية بعد عودتي من الخارج لاستفيد من كل ذلك في دراساتي لادبنا العربي وبخاصة ادبنا الحديث والمعاصر الذي يستاثر اليوم بكل جهد .

السؤال السادس :

من الواضح انكم اول من افرد لموضوع ((النماذج البشرية)) مكانا بين دراساتنا الادبية الحديثة .

ما الذي لفت نظركم الى أهمية هذه الدراسة ؟ ولماذا لم تكثروا من اختيار نماذج بشرية من ادبنا العربي عموما .. والمعاصر خصوصا ؟

الاجابة :

اما الذي لفت نظري الى موضوع النماذج البشرية فقد كان طبعا دراستي في الخارج ، حيث يعنى اساتذة الادب ونقاده بتحليل ووصف النفوس البشرية مجسدة في الشخصيات التي خلقها او سجلها وحللها كبار كتاب القصة والمسرحية شعرا ونثرا .. واذكر انه كان من المقرر علينا في ليسانس الادب الفرنسي تحليل قصة ((مدام بوفاري)) للقصاص الاكبر غوستاف فلوبير ، وهي القصة التي ربما كانت اقوى واروع ما عرفت الاداب العالمية من قصص ، وكان من بين المراجع التي ارشدنا اليها استاذنا الفرنسي كتاب لناقد كبير اسمه ((ديمينيل)) وكان عنوان الكتاب ((البوفارية)) واشتريت هذا الكتاب وقرأته ، فتأثرت به تأثرا كبيرا ، اذ رأيته يحلل فيه باستقصاء شخصية ((مدام بوفاري)) ويتخذ من تحليله اسسا لفلسفة نفسية عامة سماها ((البوفارية)) ولخصها في وجود نزعة غريبة مركبة متناقضة في بعض النفوس البشرية التي قد لا تؤمن بشيء ولا ترى للحياة جدوى ، ومع ذلك تشقى بظمأ لا يروي لكافة القيم المثالية المطلقة ، على نحو ما كانت مدام بوفاري . ورأيت في هذا التحليل منهجا أدبيا طريفا حبب الي فكرة دراسة الشخصيات الادبية الخالدة على أساس تأثري اي على اساس تحليل ما توحي الي به هذه الشخصيات من قيم واحاسيس ، وان كنت قد حرصت على ان اظل دائما قريبا من النصوص الاصلية ، حتى تجمع دراستي بين الموضوعية والذاتية ، في كل منسق خال من التعسف او الشطط ، وفي رأيي ان هذا الكتاب ((نماذج بشرية)) من خير ما كتبت من كتب .

واذا كنت لم اكثر فيه من النماذج المختارة من ادبنا العربي عموما والمعاصر خصوصا ، فذلك لاني لم اعثر في ادبنا على مثل تلك النماذج العالمية بحكم حداثة فن القصة والمسرحية في ادبنا ، ومع ذلك فقد اخترت ((ابراهيم الكاتب)) للمازني بين تلك النماذج ، وبعد صدور الكتاب حللت بعض النماذج العربية الاخرى كشخصية البرجوازي الصغير احمد عاكف ، في قصة نجيب محفوظ : ((خان الخليلي)) .

السؤال السابع :

من النادر ان نجد بين نقادنا مثيلا لكم في متابعة انتاجنا الادبي المعاصر خاصة الشعر منذ مطلع هذا القرن حتى اليوم ، وقد تجلى ذلك في سلسلة الكتب التي نشرها لكم معهد الدراسات العربية بالقاهرة ، فهل لنا ان نعرف من نتائج هذه الدراسة الخطوط العامة التي انتهيتم اليها بالنسبة لادبنا المعاصر ؟ وما رأيكم في مستقبل هذا الادب والشعر خاصة ؟

الاجابة :

لقد كنت احس وانا أدرس أدبنا العربي المعاصر عامة والشعر خاصة ، انني أجوس في أدغال يختلط فيها العوسج بالريحان ، ولا تتميز فيها مسالك ، وبشيء كثير من الصبر والاناة واستقصاء النصوص ، أظن انني قد استطعت ان احدد معالم الطريق واشخص خصائص كل مدرسة أو تيار شعري جديد ، فالى جوار مدرسة البعث التقليدية المثلة في : البارودي وشوقي وحافظ والجارم وعبد المطلب وغيرهم ، أوضحت معالم مدرسة الوجدان الجديدة بشعبها الثلاث المتوازية ، وهي شعبة مطران وشعبة العقاد والمازني وشكري التي سميتها مدرسة الديوان وشعبة المهجر وبخاصة الشمالي منه ، ثم تابعت هذا التيار الوجداني عند جماعة أبوللو بريادة الشاعر احمد زكي ابو شادي وانتهيت اخيرا الى مدرسة الوجدان الجماعي التي نسميها اليوم بمدرسة الاتجاه الواقعي ، كما خططت لتطورات الشعر النسائي وتحرره شيئا فشيئا منالتقاليد الخانقة لوجدانالمراة وعاطفتها المشروعة فضلا عن مساهمته في قضايا الحياة العامة وتطورها . واذا كنت قد أفردت كتابا من ثلاثة اجزاء لتطور الحركة الشعرية العامة منذ اوائل هذا القرن حتى الان ، فانني قد أفردت مع ذلك كتبا خاصة لعدد من شعرائنا وكتابنا المعاصرين الكبار مثل ولي الدين يكن وخليل مطران واسماعيل صبري وابراهيم عبد القادر المازني .

كما تناولت تطور حركة النقد والنقاد وبخاصة نقاد الشعر في سلسلة من المقالات الضافية بمجلة « المجلة » ابتدأتها بالشيخ حسين المرصفي صاحب « الوسيلة » ثم ميخائيل نعيمة صاحب « الغربال » فالمازني فالعقاد ، وأرجو ان تتاح لي الفرصة لاتمام هذه السلسلة وجمعها في كتاب اعتقد انه يكمل كتابي « النقد المنهجي عند العرب » الذي اقتصرت فيه على نقاد العرب القدماء .

وأما عن رأيي في مستقبل أدبنا العربي عامة والشعر خاصة ، فاحب ان اعترف بانني من اشد الناس ايمانا باطراد التقدم البشري في كافة الميادين ، وهذا الايمان يشمل مستقبل ادبنا العربي ، فما من شك في انه سيتقدم ويرتفع مستواه في ظل حياتنا الجديدة الاكثر نشاطا وعدالة ، وانا وان كنت لا اتنكر لتراثنا القديم واحرص على ان نتخذه لبنة قوية في اساس الصرح الجديد الذي نريد ان نبنيه ، الا انني لا اقبل الرجعية ولا الجمود ، واعتقد دائما ان يومي خير من امسي وان مستقبلي سيكون خيرا من حاضري ، ولا يمكن ان يضعف من هذا الايمان ثقل السنين مهما تعددت ، واذا كنت قد دافعت عن الشعر الجديد وآمنت بالجيد منه فانني اعتقد ان هذا الاتجاه الجديد سيشتد عوده على مر السنين وتتبلور مفاهيمه بحيث تصفى مما قد يشوبه الان من شوائب .

السؤال الثامن :

الملاحظ انكم من بين القلائل من نقادنا الكبار الذين آزروا حركة الشعر الجديد وتبنوها .. فما الاسس التي استندتم اليها في ذلك ؟ وما مدى تقويمكم لنتائج هذه الحركة وحكمكم على مستقبلها ؟

الاجابة :

من الواضح ان هذا السؤال استمرار للسؤال السابق . واما عن الاسس التي استندت اليها في مؤازرة شعرنا الجديد وتبنيه فهي نفس اسس الشعر الخالدة بمقوماتها الثلاثة ، فالشعر فن جميل يقوم على التصوير البياني وومضات الوجدان وموسيقى النغم اللغوي، على ان تنهض كل هذه المقومات وسط ما نسميه بالجو الشعري . وانا لا اقبل الشعر الجديد كله ، كما انني لا ارفض شيئا من الشعر القديم الجيد ، وابحث في الشعر الجديد عن المقومات التي ذكرتها وعلى اساس وجودها او انعدامها احكم على هذا الشعر او له ، والشيء الذي ابغضه كل البغض هو ان اغلق روحي ضد كل شعر جديد كما يفعل البعض ، فالقضية هي قضية الشعر في ذاته بصرف النظر عن القالب الطوبوغرافي الذي يصب فيه هذا الشعر ، ولست أدري كيف يجوز ان نغلق الباب امام كل محاولة للتجديد في الشعر او غير الشعر دون فحص لهذا التجديد وحكم عليه او له وفقا لاصول الشعر الخالدة ذاتها .

رأيي ان محاولات التجديد في الشعر قد اسفرت عن عدد كبير من الدواوين والقصائد والاغاني الجميلة الرائعة مثل دواوين نازك الملائكة ، وبدر شاكر السياب ، وملك عبد العزيز وصلاح عبد الصبور ونزار قباني وسلمى الخضراء الجيوسي ومحيي الدين فارس وكثير غيرهم .

وفي رأيي ايضا ان هذه الحركة التجديدية ليست حركة عارضة او نزوة ستموت ، بل ستبقى وستزداد قوة واصالة ، ما دامت تحافظ على مقومات الشعر الاساسية التي ذكرتها .

السؤال التاسع :

منذ انشىء المعهد العالي للفنون المسرحية وأنتم تحاضرون فيه. وقد كللت هذه الجهود الخصبة بتعيينكم رئيسا لقسم الادب المسرحي بالمعهد .

ما ثمرات جهدكم في هذا الحقل الذي امتد عملكم فيه خمسة عشر عاما ؟

وبهذه المناسبة : ما رأيكم في مستوى الانتاج المسرحي والنقد المسرحي لدينا ؟

الاجابة :

قمت في هذا المعهد بتدريس تاريخ الادب المسرحي عند اليونان القدماء رواد هذا الفن، وعند الفرنسيين لعدة سنوات الى جوار تدريسي بنفس المعهد لمادة النقد المسرحي وتاريخه ، ثم تفرغت بعد ذلك للنقد وتاريخه ، وتركت تاريخ الادب لغيري من الاساتذة المنتدبين من الجامعة او من كبار ادبائنا المثقفين ، ويؤسفني انني لم اعمل حتى اليوم على نشر محاضراتي بالمعهد في تاريخ الادب المسرحي عند اليونان والفرنسيين، وان كنت قد نشرت مقالات كثيرة في ذلك مثل سلسلة المقالات التي نشرتها بجريدة الشعب عن « ارستوفان » كبير كتاب الكوميديا والمسرحيات الثلاث عشرة التي تبقت لنا من انتاجه وارجو ان اتمكن من نشرهـا في كتاب انقاذا لها من الضياع ولما بذلت فيها من جهد ، واما عن النقد وتاريخه فقد استعرت في احد الاعوام من احد طلبتي بالمعهد كراسة محاضراتي واعدت قراءتها وتنقيح بعض جوانبها ثم قدمتها للجنة التاليف والترجمة والنشر فقامت بطبعها في كتاب يسمى « فن الادب والنقد » وقد اصبح هذا الكتاب بعد ذلك من المراجع العامة لدارس النقد وتاريخه عامة والمسرح خاصة في الهيئات الجامعية والمعاهد العليا ثم نشرت بعد ذلك كتابي « الادب ومذاهبه » وفيه عرض واضح لمفاهيم مذاهب الادب كلها منذ الكلاسيكية حتى الوجودية والواقعية الاشتراكية .

وتناولت بعد ذلك تاريخ فن التمثيل الحديث في بلادنا وادبنا التمثيلي وكتبت في ذلك كتاب «المسرح» في سلسلة « فنون الادب » التي تصدرها دار المعارف ، ثم كتبي الثلاثة عن « مسرحيات شوقي و « مسرحيات عزيز اباظه » و « المسرح النثري » وكتاب « مسرح توفيق الحكيم » . وان كنت اعتد اكثر من كل ذلك بمن تتلمذ علي من طلبة اثبتوا بعد ذلك نجاحهم في ميدان التاليف المسرحي والنقد المسرحي في الصحف والمجلات ..

واما عن رأيي في مستوى الانتاج والنقد المسرحي لدينا ففي اعتقادي ان الحملة التي شنت اخيراً على التاليف المسرحي بعضها مغرض صادر عن مدرسة الجمود والبذخ اللغوي والبعض الاخر مثالي يبغي الكمال طفرة واحدة ، واكبر الظن ان هذه الحملة ستدفع الى مزيد من التثقف في هذا الفن ومزيد من الاقبال على دراسة الترجمات التي اخذت تزداد عددا لروائع المسرحيات العالمية . وفي كل ذلك ما سوف يساعد على اقامة التاليف المسرحي في بلادنا على اسس فنية متينة .

واما عن النقد المسرحي فاخشى ان يكون في ميدانه عدد من الادعياء الذين لا تؤهلهم ثقافتهم لتحمل مثل هذه المسؤولية وان كنت لا اجهل ان في حقلهم ايضا عددا يرتفع الى مستوى الاستاذية ، وان كنت اخشى عليهم مما يتعرضون له من حقد او تحامل، وكل ما ارجوه هو ان يصمدوا في الميدان ويستميتوا في الدفاع عن القيم الثقافية والفنية الاصيلة في الاسلوب العلمي الذي يليق بهم . وما من شك في ان البقاء سيكون للاصلح في نهاية الشوط .

السؤال العاشر :

كتابكم « النقد المنهجي عند العرب » يعد تقويما اصيلا للبلاغة العربية بقيمها ومقاييسها .

هل تحسون كناقد ان هذه القيم تصلح لتكوين ناقد او استاذ ادب في عالمنا الادبي المعاصر ؟

الاجابة :

من مراجعة كتابي نفسه بأبوابه المختلفة التي تناولت فيها حركة علوم اللغة العربية من بلاغة وفصاحة وبيان وبديع ونقد وموازنة وسرقات، يتضح ان النقد العربي القديم قد انحصر تقريبا في نقد فن واحد من فنون الادب وهو فن الشعر الذي نسميه اليوم بالشعر الغنائي ، ونقصد به شعر القصائد ، بل ان هذا النقد كان لغويا وعروضيا فحسب ، ولم يتناول نقاد العرب القدماء فلسفة الشعر ، كما انهم لم يعرفوا المذاهب القائمة على قيم فكرية او فنية . وادبنا المعاصر لم يعد قاصراً على هذا النوع من الشعر ، بل ظهرت فيه فنون اخرى كبيرة كفن القصة والاقصوصة وفن المسرحية ، كما ظهرت فيه مذاهب واتجاهات تستند الى فلسفات عالية في مجالات الفن والاجتماع ، وكذلك النقد تنوعت مناهجه وفلسفاته ، فمنه التأثري ومنه الموضوعي ومنه الايديولوجي الواقعي الاشتراكي ، واتصل ادبنا المعاصر بمذاهب الادب الغربية ومفاهيمها المختلفة منذ الكلاسيكية والرومانسية حتى الرمزية والواقعية بحيث يمكن القول اننا لم نعد منعزلين عن تيارات الثقافة العالمية وبالتالي لم يعد لنا مفر ولا لاساتذة الادب عندنا من أن يتصلوا بهذه التيارات العالمية ويتعمقوا دراستها بواسطة لغة عالمية يتقنونها ، وفي رأيي انه لاينبغي ان يدخل الجامعة للتدريس فيها مدرس او استاذ لايتقن لغة عالمية واحدة على الاقل ، واقتصرت ثقافته على التراث العربي القديم الذي لم يعد كافيا باية حال لتكوين اديب عصري ، فضلا عن تكوين استاذ جامعي .

السؤال الحادي عشر :

خلال اهتمامكم بالحياة الفكرية كناقد ، تناولتم بالدراسة كل فنون الادب المختلفة من قصة ورواية وشعر ومسرح ..

انت كناقد : اي هذه الالوان الادبية تحس انه الصق بك وأثر لديك ؟

الاجابة :

لا اظن انني افضل بصفة دائمة مطلقة فنا من فنون الادب على الفنون الاخرى ، فكل واحد منها يشبع حاجة من حاجات النفس ، وفي بعض الحالات النفسية المتباينة اراني منجذبا نحو المطالعة في فن من هذه

الفنون دون الاخرين ، كما أن مقتضيات عملي كأستاذ قد تفرض علي في سنة من السنين التفرغ لأحد هذه الفنون دون غيره ، وان كنت اعترف لنفسي انني كثيرا ما اطرب بنوع خاص للجيد من الشعر ولمشاهدة الجيد من المسرحيات ، واما القصص والروايات فهي الميدان الذي يسهل الهجوم عليه ممن يظنونه اسهل هذه الفنون حتى كثر فيه الغث وقل الجيد ؟ وكثيرا ما اغتاظ لقراءة قصص او اقاصيص لا اخرج من قراءتها بمتعة ثقافية او فنية ، واهم بان احطمها ولكنني اعود فأحمل نفسي على الرفق مغلبا نزعة الامل على نزعة اليأس والتشاؤم من بعض براعم الادب وبخاصة اذا احسست ان بداخل تلك البراعم نواة قابلة للنمو والازدهار .

السؤال الثاني عشر :

من القيم الجديدة التي اضفتموها الى رصيدنا النقدي ، مفهومكم عن الشعر المهموس .

ما حقيقة هذا المفهوم ؟ وما النتائج التي خرجتم بها من تطبيقه على بعض الاتجاهات في شعرنا المعاصر ؟

الاجـــابة :

لقد فصلت هذا المفهوم في كتابي « في الميزان الجديد » واخترت له امثلة من شعراء المهجر الشمالي مثل قصيدة « اخي » لميخائيل نعيمة ، وقصيدة « يا نفس » لنسيب عريضة وغيرها . وقصدت بالهمس في الشعر : الصدق والبعد عن الطنطنة الخطابية التي قد توحي بالنفاق وعدم الحرص على حقيقة المشاعر قدر الحرص على التأثير في الناس بالتمويه الكاذب . فالشعر المهموس مناجاة نفسية تنفذ بصدقها وعمقها الى نفوس الغير بحكم المشاركة الوجدانية بين الانسان واخيه او بين المواطن وزميله المواطن ، وهذا الهمس يظهر بنوع خاص في طريقة التعبير واختيار الوزن الملائم ونوعية الاحاسيس والخواطر التي يريد الشاعر ان يهمس بها الى اخيه ومن الواضح اننا لا نتهامس الا بأخص الحقائق واصفاها وبذلك يكون الشعر المهموس هو الشعر الصادق الملخص الذي تتناجى به الارواح ، وكثيرا ما أحس بهذا الهمس الصادق عند شعرائنا الجدد وفيما نسميه الان بالشعر الجديد .

السؤال الثالث عشر :

ما الامكانيات التي يجب ان تتوفر لكل من يتصدى لعملية النقد الادبي والفني ؟

الاجـــابة

من الواضح ان النقد الادبي والفني يتطلب اساسين كبيرين اولهما موهبة الحساسية التي تجعل من نفس الناقد مرآة صافية تنعكس فيها القيم الجمالية والثقافية بصورتها الحقيقية غير المشوهة ومن المؤكد ان اية ثقافة لا يمكن ان تجعل من الابله سقراط ، وان يكن من المؤكد ايضا ان الموهبة وحدها لا تكفي ، لان النفس الموهوبة كالارض الخصبة التي لا بد من غرس البذور فيها لكي تنبت وتثمر ، فالناقد لا بد له من ثقافة انسانية واسعة ، لا تقف عند حد ، وان كنت افضل ان تظل هذه الثقافة كالنور الداخلي في نفس الناقد ، فاذا درس الفلسفة وعلم النفس والاجتماع والقانون مثلا ، لا احب له ان يقحم شيئا من هذه الثقافة على نقده فان للنقد الفني اسسه الخاصة به ومنهجه المستقل عن مناهج العلوم الاخرى . والثقافة المباشرة المتصلة بالنقد هي الثقافة اللغوية والجمالية والنقدية ، وهي تتكون في نفس الناقد بوسيلتين : اولاهما : مطالعة ودراسة امهات كتب النقد النظري وفلسفات ومذاهب الادب والفن ومناهج النقد ، وثانيهما دراسة وقراءة روائع المؤلفات الادبية العالمية ودراسات كبار الاساتذة الذين تناولوا هذه المؤلفات بالدراسة والنقد ، كنماذج للنقد العلمي الخلاق .

السؤال الرابع عشر :

من المعروف عنكم غزارة الانتاج فيما يتصل بالنشر في صحفنا ومجلاتنا الادبية ، فالى اي حد تؤمنون بجدوى النشر في هذه الصحف والمجلات وتأثيره في عمليات الانتاج الادبي عموما ؟

الاجـــابة

من الواضح ان الصحف والمجلات والاذاعة هي الوسائل الوحيدة التي يستطيع الناقد استخدامها في نقد الانتاج الادبي المعاصر ومحاولة توجيهه نحو ما هو اكثر خيرا وجمالا ، واما الاقتصار على الكتب في نقد الادب المعاصر بنوع خاص ففي رأيي ان فيه حدا لجدوى هذا النقد وتأثيره ، وبخاصة واننا لا زلنا نشكو من قلة الاقبال على قراءة الكتب . واحب ان اذكر في هذا الصدد انني لست اول من فضل هذه الوسائل من بين النقاد في بلادنا او في بلاد العالم الاخرى المتحضرة ، فجميع كبار النقاد العالميين قد نشروا فصولهم النقدية كمقالات في الصحف او المجلات قبل جمعها في مجلدات ، ويكفيني ان اضرب لكم امثلة بالاحد عشر مجلدا الضخمة التي خلفها كبير النقاد سانت بيف بعنوان « احاديث الاثنين » ثم سلسلة احاديث الاثنين الجديدة ، وكلها كانت مقالات نشرت في الصحف والمجلات قبل جمعها في مجلدات وكذلك « انطباعات المسرح » للناقد جيل لومتر و « أربعين عاما في المسرح » للناقد فرانسيس سارس ، و « الفن المسرحي في همبورغ » للناقد الالماني الاشهر لسنج . وفي نقدنا العربي المعاصر امثلة كثيرة لذلك مثل « حديث الاربعاء » باجزائه الثلاثة للدكتور طه حسين و « من حديث الشعر والنثر » له ايضا ، وكتاب العقاد عن « شعراء مصر وبيئاتهم » فضلا عن فصول نقدية كثيرة في كتب العقاد الاخرى وكتب المازني وهيكل وغيرهم ، فكلها نشرت اولا

مقالات في الصحف والمجلات ، وعلى غرارها نشرت بعض كتبي مثل « نماذج بشرية » و « في الميزان الجديد » و « قضايا جديدة في ادبنا المعاصر ».

السؤال الخامس عشر :

لكم ما يقارب الثلاثين كتابا في شتى حقول الدراسات الادبية والنقدية .. اي هذه الكتب تعتبرونه المصدر الاول لمعالم مدرستكم النقدية بصفة عامة ؟

الاجابة

اخشى ان تكون الاجابة على هذا السؤال مستحيلة ، وذلك لانني لا اعرف الجمود ، ولم تتحجر مدرستي النقدية في كتاب واحد ، بل تطورت بتطور حياتي وتطور نموي الفكري ، بحيث اذا لم يكن هناك بد من الاجابة على هذا السؤال فلا اقل من ان تسمحوا لي بأن اذكر على الاقل كتابين يمثل احدهما وهو كتاب « في الميزان الجديد » المرحلة الاولى من حياتي وهي مرحلة النقد التأثري الجمالي ، والثاني كتاب « قضايا جديدة في ادبنا المعاصر » الذي يمثل مرحلة النقد الموضوعي الذي سميتموه بالنقد المتأثر بالواقعية الاشتراكية .

السؤال السادس عشر :

المتتبع لدراستكم النقدية يحس على الفور بأن لكم رصيدا من المحاولات الانشائية في الادب . وهذه فرصة طيبة للكشف عن بعض جوانب هذه المحاولات .

الاجابة

لقد عالجت الشعر في سن اليفاعة ، واذكر من هذين المحاولات بيتين ساذجين قلت فيهما :

احسان كم كابدت فيك مصائبا ، لم يلقها من المغرمين خلافي
كم جبت شبرا علي بسك التقي والبرد قاس والرياح سوافي

واما في مجال النثر فقد عالجت ايضا القصة والمسرحية والمقالة الانشائية بل وكتبت قصة للسينما بعنوان « الخطيئة » ولكن المخرج الاستاذ بهاء الدين شرف سماها « الهام » واخرجها في فيلم عرض عام ١٩٤٨ . واما القصص والمسرحيات والمقالات الانشائية فلم انشر شيئا منها في كتب وان كنت قد نشرت بعض المقالات العاطفية في مجلة « الثقافة » القديمة مثل مقال بعنوان « الندى » واخر بعنوان « النأي » وثالث بعنوان « النرفانا » ولكن عملي كأستاذ وناقد طغى على كل نشاطي ولعل الخير فيما تم ، فالنقد هو الاخر فن ادبي يستحق التخصص والانقطاع له ومواصلة القراءة والتحصيل ، وكل ذلك فضلا عن دوامات حياتي العامة العاتية التي لم تترك لي فراغا اتوفر فيه على الادب الانشائي الذي لايزال في النفس حنين اليه .

وانا في النهاية اعتبر كتابي نماذج بشرية من الادب الانشائي ، فقد صورت فيه تلك النماذج منتزعا الوان هذا التصوير وخطوطه وقيمه الاخلاقية والانشائية من ذات نفسي ، وكانت تلك النماذج مجرد مشاعل ساعدتني على الكشف عما استقل عبر حياتي وقراءاتي في اعماقها من قيم ومثل واهداف حتى لاحسب ان القاريء النافذ البصيرة يستطيع ان يلتقط ما فيه من قسمات روحي والوان انفعالاتها ، فيخرج من عمله هذا بصورة نفسية حقيقية لي لا اظنه يستطيع استخلاصها من اي كتاب اخر من كتبي ولهذا اراني اعتز بهذا الكتاب بنوع خاص ، واعتبره جزءا لا يتجزأ من ذاتي .

القاهرة — **فاروق شوشه**

الآداب

مجلة شهرية تعنى بشؤون الفكر

بيروت

ص.ب ٤١٢٣ - تلفون ٣٢٨٣٢

الادارة

شارع سوريا - راس الخندق الغميق ، بناية الاسمر

★

الاشتراكات

في لبنان وسوريا : ١٢ ليرة

في الخارج : جنيهان استرلينان او ٦ دولارات

في اميركا : ١٠ دولارات

في الارجنتين : ١٥٠ ريالا

الاشتراكات الرسمية : ٢٥ ل.ل. او ١٠ يعادلها

تدفع قيمة الاشتراك مقدما

حوالة مصرفية او بريدية

★

الاعلانات

يتفق بشأنها مع الادارة

★

توجه المراسلات الى

مجلة الآداب ، بيروت ص.ب ٤١٢٣

نقد وتحليل لرواية ليلى بعلبكي

« الآلهة الممسوخة »

بقلم عايدة مطرجي ادريس



حين ذكرت بعض الصحف اللبنانية اني اقوم بدراسة « الالهة الممسوخة » علقت احداها قائلة : « اديبات لبنان يشددن بشعور بعضهن » ... وبعد ان ذكرت لاحد الصحفيين بأني اعتبر « الآلهة الممسوخة » رواية ممسوخة نقلت الصحيفة نفسها على لسان المؤلفة بان المطلوب من الناقدة ان تقدم نقدا موضوعيا وان تكتب قصة خيرا من تلك القصة . ثم عبرت المؤلفة عن اسفها لما آل اليه النقد وما تعانيه كاتبة - فتاة من هجوم وتشنيع لمجرد انها فتاة ...

وكنت اود ان انشر دراستي هذه قبل اليوم ، ولكني آثرت ان احتفظ بها لهذا العدد الممتاز . واني ابدأ برفع صوتي متضامنة مع ليلى بعلبكي في الاحتجاج على تقييم العمل الادبي بالنظر الى مؤلفه لا الى موضوعه وعلى اعتبار نقد انثى لانثى شدا للشعر وشتيمة . لقد آن لنا ان نساوي بين المرأة والرجل في التقييم الادبي ، غير اني اود في الوقت نفسه ان الفت نظر صديقتي المؤلفة الى انه ليس مفروضا بالناقد ان يؤلف قصة كالتي ينقدها او خيرا منها ، فان هناك نقادا كبارا للقصة والمسرح ليسوا قصاصين او كتابا مسرحيين او شعراء . والنقد الادبي قد تطور تطورا كبيرا حتى اصبح فنا قائما بذاته وغدا عملية ابداع .

وكل ما ارجوه الان هو ان يكون نقدي « للالهة الممسوخة » موضوعيا على قدر مايمكن للنقد ان يكون موضوعيا .

✶

لا شك في ان « الآلهة الممسوخة » قد سجلت تطورا واضحا بالنسبة لرواية ليلى بعلبكي الاولى « انا احيا » . فقد كان يؤخذ عليها فقدان الكيان القصصي والبناء المتماسك . و « انا احيا » يوميات فتاة تسجل خط اندفاعها النفسي في مذكرات متفككة لا اهمية لها من حيث الاحداث ولا رابطة تشدها من حيث التكنيك الفني المتماسك . ونحن لا نتحدث هنا عن الموضوع الذي ارادته المؤلفة تمردا وثورة فانتهى اجهاضا وهزيمة . وانما نريد ان نشير الى ان احداث رواية « الآلهة الممسوخة » كانت تأليفا اشد احكاما من احداث الرواية الاولى ، اذ هي تتشعب من مصدر واحد وتسير في حبكة فنية لا تخلو من المتانة .

وقد سردت المؤلفة هذه الاحداث بطرق مختلفة فهي اما ان تتخذ شكل رسائل تبسط فيها الراوية ما يعتريها من انفعالات ومشاعر كما تفعل عايده مثلا ، او تتخذ شكل حوار بين شخصين كما يفعل نديم ، او شكل سرد يقوم به احد الابطال متحدثا عن بطل آخر ... ولا ريب في ان هذا التنوع يبعد عن القارىء الملل الذي كان يعتريه وهو يقرأ « انا احيا » وهي التي اتبعت فيها المؤلفة اسلوبا سرديا واحدا .

وفي « الالهة الممسوخة » تبرز مقدرة الكاتبة في توزيع ادوار الابطال في الكلام بحيث يبدو كل بطل وكانه يتمم ما بدأ به سابقه . فهي قد تجعل عايده مثلا تتكلم في الفصل الاول ثم تتركها لتفسح المجال لنديم في الفصل الثاني كي يكشف من الاحداث ما لم تكن عايده على علم به ، وتفعل مثل ذلك في فصول اخرى مع ميرا ورجا ، ثم تتنقل فيما بينهم مضفية على القصة الوانا من الحيوية والحركة والمفاجأة لا يمكن ان يؤديها السرد المتصل .

وترجع جاذبية الاسلوب في « الآلهة الممسوخة » الى انه يتلبس الحالات النفسية لكل بطل من الابطال . فهو مثلا متوتر ساخط عند عايدة ، وهو رومنطيقي هادىء مع نديم اذ يسرد مغامراته بين الاعشاب او في الحنطور او في البارات الموحية تحت الارض ، وهو ضجر متبرم مع ميرا التي تسعى للتخلص من « الغيمة البنفسجية » اي من الموت الذي تلاحقها فكرته .

ولكن لا بد لنا الان من ان نتساءل : هل يكفي تماسك البناء النسبي وتنوع الاسلوب السردي لخلق قصة ناجحة ؟

ان علينا ان ندرس حوادث الآلهة الممسوخة وان نحلل شخصياتها المتعددة لنستطيع ان نقيّم هذه الرواية بمقياس الحياة وميزان الفن .

الواقع ان احداث الرواية - على قصرها - كثيرة جدا ، وقد كانت هذه الكثرة على حساب التركيز والتحليل النفسي . « فالآلهة الممسوخة » ليست رواية تحليلية تعتمد على دراسة النفسيات دراسة متطورة وفق المواقف ، وليست هي رواية « فعل » تترك للقارىء استنباط المعاني التي توحيها التصرفات والمسالك . وانما تكتفي الرواية بسرد الاحداث سردا مكشوفا لايخلف في النفس رغبة في التتبع او شوقا الى ما سيحدث . بل هي على العكس من ذلك ، ما يكاد حادث يثير انتباهنا او يَشْغَل ذهننا حتى ياتي التفسير المبسط له بعد فترة قصيرة جدا فيقتل لدينا حس الافتراض او رغبة التحليل . ويكفي هنا ان نرجع الى السبب الذي من اجله نفر نديم من زوجته عايده . ان هذا السبب ياتي صريحا واضحا على لسان الراوية : « لقد وجد ان جداره المقدس منهار . » كما اننا نعرف لماذا بخل عليها بالطفل اذ تقول : « زوجي يعاقبني لاني حطمت جداره المقدس . » ثم تسرد عملية التحطيم بكل تفاصيلها . وهكذا يحرم القارىء متعة التتبع والسعي لاكتشاف علل الافعال والتصرفات ، هذه العلل التي لم تقدم المؤلفة اي تحليل عميق لها . ومثل ذلك يُقال عن توضيح علاقة ميرا بنديم « هربا من الغيمة البنفسجية » وتوضيح علاقتها برجا الذي هو شاب والغيمة البنفسجية ابعد اليه من نديم الذي بات عجوزا .

اما شخصيات الرواية فليس بينها من يستطيع ان يخلق لدى القارىء « حس المشاركة » . وليس فيها من يشعرنا بانه كائن بشري حقيقي ينفعل ويتاثر ويفكر كما ننفعل نحن او نتاثر او نفكر . وحتى لا نتهم بالمبالغة نقول ان هؤلاء الابطال لا يمكن ان يوجدوا في مجتمعنا ، وانما ، استلهمتهم المؤلفة من ذهنها من غير ان يكون لهم جذور واقعية تتشعب في حياتنا العادية وخانها الخلق الابداعي المتوفر لدى الفنانين الذين يستطيعون ان يحيوا الفكرة المجردة في اذهانهم فيجعلوها شخصا تدب فيه الحياة . لقد جاء ابطالها وكانهم من طينة غير طينة البشر لهم انفعالات وتصرفات لا تشعرنا باحتمال الوقوع بالرغم من كونهم

يرتعون ويعربدون ولا يتركون بارا او مقهى من مقاهي بيروت ..

والواقع ان الكاتبة مهووسة في التماس الغرابة والتفتيش عن كل ما هو غريب سواء اكان ذلك في الاحداث ام في الافكار مما يجعل القصة مجموعة من الغرائب تفقد كل طبيعة وتلقائية وبساطة وصدق. وان طريقة معالجة هؤلاء الابطال تدل على انعدام الثقافة البسيكولوجية الصحيحة .

لنأخذ عايدة مثلا . انها شابة ثرية ، تعيش في دارة فخمة في بيروت ارسلها اهلها الى لندن لمتابعة دراستها . وهناك بلغها نعي امها فلم تتحمل الصدمة وارتمت بين ذراعي زميل لها افقدهاعذريتهافي ذلك اللقاء . وحين عادت الى وطنها وتزوجت من نديم ادرك ان الجدار المقدس منهار منذ الليلة الاولى فثار ثم انتقم منها باهمالها وتركها تتلوع لانجاب طفل . وتستسلم عايده لهذه الحياة ، زوجها لا يأوي الى بيته الا سكران في ساعة متأخرة من الليل ، وتستمع اليه يترنم باسم فتاة اخرى يعشقها ، ويمتنع دائما عن الاقتراب منها .. كل ذلك من غير ان يفكر احدهما بالانفصال او الهجر ، مع العلم بانها فتاة غنية مدللة ..

ثم ان الامومة لدى عايدة تتخذ شكلا عجيبا يثير الضحك . فهي تمسك بدميتها تريد ان ترضعها ، هي المرأة ذات الخمسة والثلاثين عاما: « واطفأت الضوء وغاصت في صقيع فراشها ، ومن فتحة قميص نومها دلت ثدييها وركزت الحلمة على فم الدمية الاحمر المطبق » .. اليست هذه الحركة المضحكة تدل على ان عايده شخصية مزيفة لم تستطع المؤلفة ان تحييها عى صعيد بشري حقيقي ؟ والحق ان تصرفات عايدة مع نانا كثيرة ومذهلة ، فهي « تشتري لها اثوابا وتحتضنها كل ليلة ، وتصلي معها ليعود اليها زوجها ، وتبكي فرحا اذ يعود . ثم هي تأخذها معها الى النزهة فتحملها بكيس من النيلون وتمشي بها في الطريق وتدخلها المخازن وتشرب القهوة وهي بجانبها وهي في الباتيسيري سويس . وعندما تكون عايده في حالة ازمة ترفض نانا ان ترضع ! واقسم ان هذا وارد في قصة « الالهة الممسوخة » !...

وقد اتفق ان وقعت « نانا » على الارض . فماذا حدث ؟ لنتفرج على هذا المشهد الممتع : « فشهقت وانحنيت ارفعها ، ووضعت يدي على فمها وانا اخاف . اخاف ان تصيح متألمة فتزعج نديم وتنرفزه » « يا للزوجة المحبة المخلصة ! » وارادت ان تتخلص من « نانا » بعد ان ابلغها الطبيب انها حامل وان عليها ان تتمدد ثلاثة شهور لانه يخاف علامات زلال بسيطة ، وحين ذكر كلمة زلال « امتقع وجهه » (يا لشجاعة هذا الطبيب !) المهم ان نسمع كيف تخلصت من نانا : « ما ان اطلق الطبيب انوار البشرى حولي حتى اسرعت الى البيت ، سحبت نانا من عربتها واخذتها بسيارتي واندفعت في جوانب العاصمة حائرة اخترق طريقا ممنوعة ، أتوغل في طريق اخر (1)سده بيت خشبي .. وابرم حول محطة الترام ، وصفارة الشرطي تحثني على السرعة .. وانحدرت على طريق جونية ، ربطت نانا بحجر واغمضت عيني وشلحتها في الاغوار .. وسقت بجنون ، بجنون .. سقت بجنون .. بجنون بعشر جماعة » ... ولا تنس ايها القارىء الكريم ان من يقوم بهذه الاعمال الخطرة المرهقة انما هي المرأة التي دعاها الطبيب ، وهو ممتقع اللون ، الى ان تلزم فراشها فورا لمدة ثلاثة اشهر لانه يخشى عليها الاجهاض ! ثم انها تقوم بهذا كله من اجل قذف دمية !

نحن نفهم ان تعوض امرأة محرومة من ولد بحب اطفال جيرانها او اقاربها او حتى بحب بعض الحيوانات الاليفة كالقطط والكلاب . اما حب الدمى فلم نسمع به الا في عالم كل مافيه غريب عجيب هو عالم الالهة الممسوخة ، الذي يبدو حتى الطبيب فيه من غير طينة الاطباء!.

واذا كشفنا صفحة اخرى من صفحات عايدة راينا غرابة اغرب في تصرفاتها كزوجة تغار اشد الغيرة على زوجها الذي لايحبها على الاطلاق وليس في سياق القصة مايدل على انها تحبه ... انها تتصور ان « غريمتها في الصحن ، في المنفضة ، في قدح الماء ، في الماء ، في السقف ، في اللمبة ، في الشرشف ، في المخدة (ونحن نتساءل هنا لماذا وقفت عند هذا الحد فلم تذكر عشرين « في » اخرى !) ومن اجل ذلك فهي قد كسرت الصحون القديمة والاقداح واحرقت شرشف المائدة والفوط واشترت اغطية للمقاعد وغيرت دهان الحيطان .

افمن الممكن ان تكون هذه المرأة الا امرأة « مجنونة او مهسترة » وهل هناك اية قيمة لتصوير حالات الجنون في رواية فنية ؟

الواقع ان شخصية عايدة في صميمها شخصية مفتعلة مزيفة ، وهذا الزيف والافتعال يبدوان في اول حركة من حركاتها حين كانت في لندن فاستسلمت لزميلها وهي تبكي امها التي ماتت ، وهي لم تشعر بانها فقدت بكارتها ...

اما نديم ، البطل الذي يلقي ظلاله على تصرفات عايده وميرا فمن هو ؟. استاذ التاريخ في الجامعة يجتر اخبار الموتى او « يلعوكها » رجل في الخامسة والاربعين من عمره يطفيء الصقيع في نفسه كل يوم بكؤوس الويسكي ولا يعود الى بيته الا ليغلق باب غرفته ويترك عايده « ترضع » نانا . ثم يتعرف الى ميرا فيحبها ويشعر بحاجته الى وجودها معه لانها تبعد الملل عن نفسه .

نديم ، كما ذكرت المؤلفة ، يمثل الرجل الشرقي ، الرجل الذي يعاقب، الزوج الذي يسمح لنفسه بجميع الوان الفجور ولا يغفر لزوجته زلت بها القدم مرة . ولكننا نتساءل لماذا لايطلق زوجته او يهجرها وهو لايطيق وجودها . اتراه يعذب عايده بدافع الانتقام ؟ ليس في الرواية جواب لهذا السؤال . وانما يخيل الي ان مايبرر هذا الموقف انما هي الرغبة نفسها في خلق الغرابة ، وهذه الغرابة التي تخيم ايضا على علاقة نديم بميرا . لنتصوره مثلا وهو يلتقي لاول مرة بها في بار رومنطيقي. فاذا به يسرد لها قصة مغامرة غرامية له ، وكأنما نسيها !. انه يقص عليها قصة حسناء متزوجة صادفها في احدى السهرات فدعته في اليوم التالي الى منزلها . وحين جاءها كانت تلف جسدها بمنشفة والرعد يدوي في المدينة ، فجذبها اليه و « اغرقها بالقبل ، بالشراب ، بالهمسات ، ولم يجرؤ على لمسها بيديه لانه يخاف ان ينجرح جسدها البض » . (تصوروا رجلا يغرق امرأة بالقبل من غير ان يلمسها بيديه !)

ولعل اخر اسلوب لاجتذاب النساء وايقاعهن في الشرك هو التباهي بسرد المغامرات الغرامية والانتصارات العاطفية ولا سيما اذا كانت الفتاة المراد اجتذابها فتاة بريئة كميرا . اما اذا كانت غاية المؤلفة اظهار ظلم الرجل الشرقي وانانيته وموت الضمير في نفسه ، فلا شك في انها قد سقطت دون غايتها في هذا المثال بالذات . لقد احب نديم ميرا ، والرجل الذي يحب ينسى او يتناسى كل حادث امام حبيبته وكل ماليس كذلك هو بسيكولوجية زائفة لاسيما اذا كان هذا الرجل شرقيا .

الواقع ان نديم جعل من ميرا فرصة يكشف فيها كل قصصه مع بنت الجيران ، التي خذلته ، ففتش عن اخرى كان يقصد صيدا ليلتقي بها بين البساتين وفي المساء « تستأجر عربة حنطور .. وتنام على ركبتي وانشر صدري فوقها ، احميها من شعاعات القمر الناعسة ، من انفاس النسيمات الهادئة ، من تمتمات الموج للحصى « يالرومنطيقية بني عذرة ! » ثم تتركه امل وتتزوج من ثري من غير ان يستطيع انقاذها « هو الطالب الجامعي الذي ينام بدون عشاء ويدخن سجاير الطاطلي ويحبس نفسه اياما طويلة في غرفته يحرق الدخان ويعب الوسكي » . (هل تستطيع ايها القارىء ان تشتري زجاجة وسكي وانت لاتملك ثمن رغيف تتعشى به ولا تدخن لفقرك الا ارخص انواع السجاير ؟.) ثم يصطحب نديم ميرا الى بار يذكر انه وكر غرامه مع الالمانية التي يصفها بانها « بركان شهوة يتأجج . » فاذا ذكرنا هذا كله وما تحويه هذه المغامرات من دناءة وقذارة ، افلا نذهل حين نسمعه ، بعد ان حام بشفتيه حول شفتي ميرا ، يقول لها غاضبا : « يجب ان تعودي الى البيت ، انت صغيرة جدا ، يجب ان تأوي باكرا الى الفراش » . هكذا ، فجأة يستيقظ ضمير نديم افندي وينسى كل بذاءاته مع ميرا ، ويغيب عنه انه اصطحبها عدة

---

(1) دلالة على ان الكاتبة تعلم جيدا ، ان الطريق يذكر ويؤنث !..

مرات قبل ذلك . فما الذي قصدت اليه الكاتبة من هذا ؟ هل قصدت الى شيء اخر غير ان تجعل نديم هذا شخصا « اوريجينال » حتى ولو كانت تصرفاته كلها منافية للطبيعة البشرية ؟ ان هذا الرجل كان يتلهف الى اسرة يعيش فيها ، واولاد « يحمل لهم اكياس الفواكه وعلب الشوكولا والالعاب » « فيرتمي اولادي علي يختطفون مني الضحكات والحنان » أكان نديم صادق الابوة حقا ؟ اذن لماذا لم يغفر لعايده حين حملت منه واوشكت على الولادة ؟ الانه كان يعتقد فعلا ان الطفل هو للمرأة الاخرى التي كان يترنم باسمها عندما حملت عايده ؟ اتكون عملية انجاب الاطفال متوقفة على النيات ؟ اسئلة لا جواب عليها سوى ان كل مافي شخصية نديم مفتعل ومصطنع . فهو من اجل ذلك لايثير فينا حتى القرف الذي ارادت المؤلفة ان توجيه لتنفر ولتجعل قصتها ذات موضوع.

اما ميرا فهي صاحبة « الغيمة البنفسجية » ان كنت لم تعلم بعد . وهذه الغيمة البنفسجية هي تتويج لجميع غرائب هذه الرواية . لقد رأت ذات يوم رجلا يسقط على الرصيف ميتا . فتركزت هذه الصورة في مخيلتها واعتقدت انها هي ايضا سوف تموت يوما كهذا الرجل . واذ ذاك انتابها دوار اصفر وغطست في غيمة بنفسجية (لا اراكم الله مكروها!) وحبذا لو ان فكرة الغيمة البنفسجية كانت نابعة عن موقف فلسفي للحياة او عن « وضع » واع لشخص يحركه القدر وان كان يجهل تعليله اذن لكان ثمة مجال للتأمل ، كما هو حال فكرة العبث عند كامو مثلا . ان « الغيمة البنفسجية » هنا معراة من كل دلالة لانها غير صادرة عن موقف في الحياة يتطور وتكون له في نفسية ميرا آثار وذيول . صحيح ان ميرا ترمز الى الهرب ، ولكن المؤسف ان المؤلفة لم تتعمق نفسية ميرا ولم تتابع ذلك القلق والتمزق اللذين تذكرهما الفاظا ولا ترسمهما مواقف .

ذات يوم كانت ميرا تدخل المصعد وهي تبكي ، مايبكيها ؟ الغيمة البنفسجية اياها ! وتلتقي في المصعد برجل غريب ، (هو نديم الذي سبق لنا شرف التعرف به) فيسندها الى كتفه (هكذا خبطا لزقا !) بينما هي تتمتم : « الغيمة البنفسجية تتبعني » وتتبعه بدورها الى منزله ولا تنسى وهي تأخذ القهوة معه ان تتأمل « الشمعة التي تبصق ضوءا » . وتظل علاقتها بنديم تعبيرا عن رغبتها في الهرب من الغيمة البنفسجية . ثم يكون كل عملها ان تستمع اليه يروي مغامراته الوقحة وكأنها غير موجودة ، لا تعليق ، لا اشارة ، لا تنهد ، بالرغم من انه يمد يده فتهبط فوق ركبتها وتحط على يدها . ولا بد للقارىء من ان يتساءل : ماهي ردود فعل ميرا ؟ هل هي فتاة من لحم ودم ام هي فقط اذن للاستماع لا نفس تتحرك ... بلى لقد سمحت لنديم وهو يروي مغامراته مع الالمانية ومع ماريا ان ينحني عليها « مغمض العينين وحامت شفتاه حول وجهها ثم غفنا على شفتيها » . اما كيف تمت عملية الحوم والاغفاء هذه فتفسير ذلك عند علماء الشذوذ البشري !

وتبدو لنا شخصية ميرا الى جانب كونها غريبة ، سخيفة النفسية والتصرفات لايمكن ان تمثل فتاتنا الشرقية ، ولا هي تنسجم حتى مع محيط بيتها ، هذا المحيط الذي يعبق فيه روح شرقنا ، تكرس فيه ام حياتها للمثل فتمضي صباها لذكرى رجل احبته وكان ابا لولديها . فهل يمكن لمن عاش في جو كهذا الجو ، ان يحيا حياة ميرا الفجائية المستهترة مع نديم ثم مع رجا وان لايعود الى البيت الا بعد الساعة الثالثة ورائحة السكر تعبق منه ؟ ماذا جرى ، هل احبت ميرا نديم ؟ ربما نجد لتصرفاتها مبررا لو احبته بالفعل ، فالحب قد يعمي . ولكن ليس في القصة مايشير الى انها قد احبته . ولو فرضنا ذلك فاننا نظل نتساءل : كيف ؟ ومتى ؟ ان احبته بالفعل ، فهل يعقل ان تسمح له ان يسرد قصته مع الشقراء التي كان يعبدها وان يدلي امامها : « كنت انام معها في فراش واحد ولم اجرؤ على لمسها . كان جمالها مغلفا بالجلال حتى لينكمش اي رجل امامه ويتلعثم ويطلب العفة والغفران ! » (الرأي متروك للسادة الرجال في الحكم على لون هذه العفة ..) ان كانت لاتحبه ، فلماذا تتصرف هذا التصرف ، وتسيء الى سمعتها كفتاة شرقية ؟ اما اذا كانت تحبه بالفعل ، فهي تبدو غير بشرية وغير طبيعية .

وهكذا نرى ان الاحداث لاتنسجم اطلاقا مع النفسية والبيئة التي تعيش فيها ميرا ومن هذا الطلاق تنبعث رائحة الزيف التي تدمغ شخصية ميرا فتقلعها من كل جذور قد تمتد في حياتنا .

ثم تتعلق ميرا فجأة برجا . ولكننا نتساءل : كيف ؟. ومتى ؟ كانت على الشاطىء تستحم بحرارة الشمس ، فالقى عليها منشفة ، فاحبته ثم اهداها « عقد الفتنة » . فرمت برأسها على صدره تقبله .

لماذا ؟ لينقذها ايضا من « الغيمة البنفسجية » ! وهجومها عليها ، اتكون مهمة ميرا في الحياة ، هي فقط الهروب من الغيمة البنفسجية بالالتجاء الى الرجال !

وتثور ميرا على رجا . وتفشل المؤلفة في رسم الثورة على وجه ميرا وتصرفاتها ، لماذا تثور على شاب حاول ان يقبلها وهي التي « زحفت» الى غرفته لكي يستحم بينما هي تنتظره فتستمع الى « موسيقاه الحلوة»

التبرير يأتي تافها من فمها بالذات . لقد قبلت « عقد الفتنة » لانه يميزها عن أي انثى من الحيوانات فأي تبرير مقنع هذا ! ثم هي أتت الى غرفته لانها لاتخاف منه . ومع ذلك ما ان مد يده الى خصرها وجذبها اليه حتى رمت رأسها الى صدره العاري ومرغت شفتيها برقبته . انا لا افهم كيف تم ذلك ، وهل عملية الارتماء والتمرغ من البساطة بهذا الحد ، ام ان المؤلفة قد اعجبت بهذه الكلمات المزوقة العارية فرصفتها في هذه الجملة دون ان تقدر مدلولها الحقيقي ؟ ان رجا نفسه يستغرب هذا التصرف فيقول لها « كيف تقبلينني انت ، ولا تسمحين لي بتقبيلك ؟ لا افهم . لا افهمك . اكاد اجن . لا اطلب منك اكثر من قبلة » .والحقيقة ان ذلك يجنن بالفعل ! ان ميرا نفسها تستغرب تصرفاتها فتقول : « هل انا حقا في غرفة شاب التقيت به منذ اسبوع فقط ؟. هل انا احلم ، احضر فيلما سينمائيا ؟ ام احلم ام ماذا ؟. »

ونحن نتساءل : هذا الاستغراب من فم الفتاة نفسها الا يدل على تصنع في التصوير كله ؟ لابد وان الكاتبة كانت تشعر بان ماتصوره من نفسية لابطالها هو غير بشري فعمدت الى هذه الطريقة الفاشلة لتبرر بنفسها مايمكن ان يؤخذ على ابطالها .

ونعود لندرس وضع ميرا من اساسه ، انها شخصية ثائرة ، كما تريد ان تصورها المؤلفة . فما هي الدوافع التي تدعوها للثورة ، هل هي داخلية تنبع من صميمها ام هي خارجية ؟

ربما كانت هنالك بعض الدوافع النفسية . ولكنها دوافع سطحية وتافهة ، لايمكن ان تدعو الى ثورة كالتي قامت بها ميرا : من فتاة تحيا في بيئة منكمشة رصينة الى فتاة تسكر وتعربد ليلا . ان الهروب من الغيمة البنفسجية لايمكن ان يقنعنا !

ولا بد لنا ان نتساءل ونحن ندرس شخصيتها ، هل تمثل نزعة من نزعات فتاتنا العربية ؟ وهل ثورة ميرا هي ثورتها ؟.

الحق ان اي ثورة لايمكن ان تمثل ثورة الفتاة العربية الا اذا كانت تنبع من صميم طبيعتنا واستعداداتنا ومؤهلاتنا النفسية والاجتماعية والتي تميزنا عن اي انسان اخر في اية بقعة من بقاع العالم .

ان بطلة ليلى بعلبكي ، ثائرة مشوهة من ابطال فرانسواز ساغان . ان ابطال ساغان يمثلون ويحيون بيئتهم على الاقل ، بيئة مابعد الحرب المتفسخة اخلاقيا ونفسيا، والذين يهربون من السأم والملل والتمزق بالاقبال على الحياة بكل مايملكون من اندفاع . والواقع ان الملل عند ساغان نابع من صميم المجتمع الذي تعيشه وتتأثر به . ولكنه ملل غير ناتج عن موقف فلسفي للحياة بعكس ماقد نجد عند كامو او سارتر . ومع ذلك فاي ملل هذا الذي نجده عند ميرا ؟ وما هي تبريراته الفلسفية او الاجتماعية في الظروف التي نعيشها ؟ لنستمع الى هذا المقطع : ((على الصوفا ، امام صورة الوالد الميت ، انهارت ميرا ، سرى في دمها ملل بطيء كحبات الجليد ((الحقيقة انني بدأت اقرف ، يضايقني العمل : ترتيب ملفات العملاء بشركة التأمين ، ثم الاجابة عى التليفونات ،ويضجرني النوم بعد الغداء كل يوم ، كل يوم . كما انني صرت انزعج من مشاهدة الافلام والاستماع الى الراديو ، ووالدتي تقرفني (يا للكلام الفصيح !) وهي تنغل في البيت لاتبرحه ، وتحافظ على مواعيد طبيب اسنانها ، ويغضبني هاني ، فهو يحبس نفسه ويسافر معها مع كل لحن يغزو بيروت . لهذا افضل ان انطفيء الان سريعا)) . (حبذا لو اطفأتها المؤلفة اذن لاستراحت وارحتنا !)

وواضحة تفاهة اسباب هذا الملل الذي لايحسه القارىء قط وانما ((يأخذ علما به)) من قلم المؤلفة ... انه ناتج عن ترتيب ملفات وسماع راديو ونوم بعد الظهر .. الخ بدلا من ان يكون مثلا ناتجا عن غثيان مبعثه لا انسانية الانسان في ميادين الحروب او تمزق النفس في صراعها بين الخير والشر او عجز الانسان امام ادراكه عبثية الحياة .. وميرا هذه التي يبدو عليها القرف لاتمثل جيلنا الجديد . فان هذا الجيل قلق وليس قرفا . والفرق كبير بين الامرين ، ولعل ميرا فتاة غربية تنتمي الى جيل قد شاخ لان اجيالنا الطالعة ولا سيما الفتاة تعاني قلقا منتجا يدفعها الى ان تطور وضعها وتطمح الى كسب حقوقها كاملة وتناضل من اجل ذلك ، فليس امامها وقت تضيعه في الضجر والملل والسأم والقرف ...

وهكذا لانرى في الرواية بطلا يمثل اية مشكلة من مشاكلنا او يتلبس نفسية من نفسياتنا . ومن هنا نجد شخصيات ((الالهة الممسوخة)) اشباحا لانتفاعل معها وانما استلهمتها المؤلفة من ذهن مجرد لايعرف ان يكسب مخلوقاته حياة محسوسة . وذلك عائد الى هوس الكاتبة في التفتيش عن الغرابة في الاحداث والعواطف والافكار كما ذكرنا من قبل مما يبعدهم عن التلقائية والبساطة والصدق واحتمال الوقوع ، وبالتالي فانهم لايمثلون اية نماذج من المجتمع الشرقي ولا يبرزون اية مشكلة من مشاكلنا الاجتماعية الهامة . وبالاضافة الى ذلك فان تصوير النفسيات ينم عن ثقافة بسيكولوجية ضعيفة ، ثم ان شخصيات الرواية بالاجمال بعيدون عن ان يتطوروا . فقد ظل نديم كما كان في البداية سكيرا خليعا ، وثارت ميرا ، ولكن ثورتها كانت انقيادا للغير . اما عايده فهي الوحيدة التي تطورت اذ كانت على قيد الحياة ثم ماتت...رحمها الله وغفر لمؤلفتها!

وقد كان الاجدر بليلى بعلبكي ، ان كانت تعيش حقا وضع الفتاة العربية المعاصرة ، ان تأخذ نموذجا ايجابيا هو النموذج الغالب في جيلنا الجديد فتمثل به تمرد المرأة العربية وثورتها لاستكمال حقوقها في الحياة لا ان تختطف نماذج ، ان لم تكن معدومة فعلا ، فهي شاذة ، ولا يمكن ان تعطي صورة حقيقية عن الفتاة ، فضلا عن ان مفهومها للحرية هو مفهوم مغلوط لان الحرية لاتعني ان تحطم الفتاة كل مايعيق اندفاعها نحو حياة مستهترة لا مبالية.وهذا ماتمثله ايضا ((لينا)) في كتاب ((انا احيا)) ان ((الحياة)) في نظرها هي ((ان تدخل مقهى)) وتعاشر شبابا استهواها وتترك عملا يزعجها وتبصق في وجه ابوين تعتبرهما عائقين لطفرتها .

انها بالاجمال بطلة سطحية خفيفة ، لاتتمتع بأي حظ من علم او ثقافة او عمق ، هي تهتم باصابع الحمرة والكعب العالي اكثر من اهتمامها باية مشكلة من مشاكل العالم وان كانت تذكر قرفها من المستعمرين واعوانهم بما فيهم والدها . وان مثل هاتين الفتاتين ، ميرا ولينا ، لايمكن ان يجسدا اية ثورة من ثورات الفتاة العربية الجديدة التي تطمع حقا في ((الحياة)) ولكنها تتجاوز هذه المظاهر الى مفاهيم للحياة اعمق .

✶

تبقى قضية اللغة في الرواية ، ونحن نعتقد ان على الكاتب ، قبل ان يقدم على نشر انتاجه ، ان يستكمل اسباب الكتابة السليمة ، اما ((الالهة الممسوخة)) ففيها اخطاء كثيرة جدا في الصرف والنحو والاملاء. ومن المزعج ان نسر هنا بعضها ونحن نتحدث عن قضايا اكثر اهمية ولكن لا بد من الاشارة اليها اشارة سريعة حتى تستدركها المؤلفة في كتبها القادمة:

- يمد ذراعه المتخشب . ص ٤٣ . الذراع مؤنثة .
- ليبصق الناس عليه ويشفقون عليه .ص.٤٥. الصحيح و(يشفقوا)
- واذا الوديان في عينيها مهاوي .ص. ٦٩ . الصحيح مهاو .
- يجمعها بئر ترقد في قعره .ص. ٧١. البئر مؤنثة ..
- ارجوك ان تضيىء .ص. ٧٨ . الصحيح تضيئي .
- ومع اني في سن الخامسة عشر .ص ٨٩ . الصحيح الخامسة عشرة
- نطيت من السرير .ص١٠٦ . الصحيح نططت .
- تركت حول عنقها الموجوع .ص١١٤ . الصحيح الموجع
- واستلذيت بالدوخة . ص١١٧ . الصحيح استلذذت .
- لم تكن هناك علامة جسدية او تمني : الصحيح تمن .
- قولي انك تحميه هو . ص ١٥١ . الصحيح تحمينه .
- اقل نعمة واهين.ص١٦٢. الصحيح اهون .(هان ، يهون ، اهون)
- وتلفت فاذا كل الساهرين واجمين .ص١٦٢ . الصحيح واجمون .
- ونشر كفه على عينيه ثم رماه في جيبه ص١٧١. الكف مؤنثة .
- رفعت المرأة ذراعها العاري ص ١٨٠ . الذراع مؤنثة .
- وتتجلد شفتي . الصحيح شفتاي .

وبعد فلماذا تستخف المؤلفة بفصاحة الكلمة العربية ؟ من اين جاءت بهذه الكلمات : يتعمشق ، كزكزت ، لحوست ، حشريتها ، مزتوتة ،خبربة زاروب ، المقرقطة ، الشرشرة ، مشلوحة ، أنكرسح ، تطوشني ، أعلوك، يبلعط ، عربشي)) .. اهي تريد ان تطور اللغة العربية بخلق هذه الكلمات التي لاشك في ان مرادفاتها الفصيحة اجمل واغنى ، ام انها لاتريد ان تخرج حتى في اللغة ، عن المخطط الذي رسمته لنفسها قبل ان تبدأ بكتابة اية كلمة : الا وهو البحث عن الغرابة قبل كل شيء ؟

ان الالهة الممسوخة تمسخ الفن القصصي ، وتمسخ الحياة ، وتمسخ اللغة ، فهل نتجنى عليها اذا وصفناها بانها رواية ممسوخة ؟

عايده مطرجي ادريس

الواقعية الاشتراكية في النقد العربي الحديث

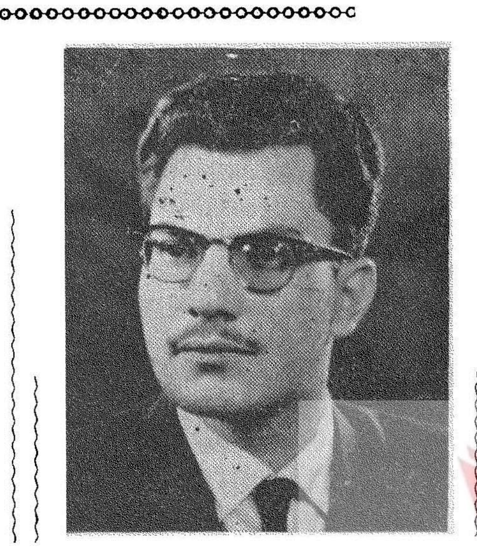
بقلم غالي شكري

بدأت تسمية الاتجاهات الادبية والفنية منذ اواخر عصر النهضة . انتعشت حينذاك حركة جماعية تقتفي اثار القدامى من الاغريق والرومان وتستمد اصولها النظرية من ارسطو ، فسميت بالحركة الكلاسية لترسمها خطى الاقدمين فيما ابدعت من اثار ظل الطابع المدرسي سمتها الرئيسية. ولم يكن هذا الاتجاه الا تعبيرا فنيا عن يقظة العالم الاوروبي من وهاد القرون الوسطى ، وقد تجسدت اليقظة في اجترار القديم احتجاجا واعيا على ظلام تلك الفترة التي سادت فيها اداب الكنيسة وفنونها . وكانت الكلاسية تعبيرا موفقا لعملية الاجترار هذه .

غير ان المجتمع – كبقية اشكال الطبيعة – لايعرف حالة السكون . فالتفاعلات المستمرة بين جنباته تتطور به من صورة الى اخرى ، والصورة الجديدة للمجتمع البشري فور انهيار النظام الاقطاعي اوضحت ملامح الفرد وابرزت خطوطه واحلامه لدرجة كبيرة . تمثلت هذه الاحلام في الطموح والنزوع القائم الى التفوق ، مهما اعترضت طريق الفرد عقبات واهوال . ومن الاحلام والطموح وخيبة الامل أمام الصعاب ، تلونت عيون قطاع عريض من البشر في بداية القرن التاسع عشر بالوان غائمة باهتة سميت رومانسية فأوجزت التسمية روح العصر بتلخيصها سمات فرد ذلك العصر ، وتمييزها بينه وبين انسان المجتمع الاقطاعي ، انسان عصر النهضة ، ولم تنل التسمية غير هذه الاهداف حتى دعاها بعض النقاد بالحالة النفسية اقرب منها الى الاتجاه الادبي والفني (١) بينما دعاها اخرون بكلاسية المحدثين (٢) . اي ان الرومانسية لاتعني مجموعة من القواعد الفنية ، بقدر ماتعني الخصائص العامة لعصر معين . وجاء الادباء والفنانون واثارهم خلاصة تعبيرية لذلك العصر .

وفي موازاة الاتجاه الرومانسي ، كان هناك قطاع اخر استقبل التغير الاجتماعي على نحو مختلف . تتلمذت انسانية هذا القطاع على قوانين نيوتن في الجاذبية وقوانين مالتس في الاقتصاد ، وغيرهما من علماء ومفكري الاتجاه الميكانيكي لفهم الانسان والكون والمجتمع . وتبلورت نظرة هذا الاتجاه في الادب بان ينقل الفنان الواقع المرئي المباشر صورا طبق الاصل اطلق عليها لقب الواقعية كتعريف دقيق لتصوير الواقع بطريقة آلية . واطلق عليها مرة اخرى الواقعية النقدية تعريفا لما قد توحى بل الصورة الفوتوغرافية للواقع من نقدات تلقائية له . وحين ظهرت قوانين الوراثة العضوية برزت في الاداب والفنون محاولات تأخذ من تلك القوانين سندا لها ، ودعت نفسها بالواقعية الطبيعية . رفضت نظرة الاخذين بالجبرية الاقتصادية في محيط الواقع الاجتماعي ، وتبنت الجبرية العضوية لرؤية ذلك الواقع .

ونلحظ بعدئذ تسميات عديدة ، يرتكز بعضها على عنصر المصادفة كالبرناسية التي شاعت بين بعض الشعراء في فرنسا اصدروا ديوانا لهم يحمل هذا الاسم « وهو لاحد جبال اليونان ، وكان مهبطا لالهة الشعر والوحي والالهام كما تفيد الاساطير » . ولعله كان رمزا لتحليقهم بعيدا عن ارض الواقع ، تماما كما حدث للرمزية والسريالية والدادية ، فجميعها



ليست مجموعة ثابتة من الاصول الجمالية بقدر ماتهدف الى رؤية الواقع من زاوية خاصة .

نخطىء اذن في اطلاق كلمة مدرسة على اي اتجاه ادبي او فني ، فكل اديب وفنان يتفرد بسمات فنية خاصة به رغم انتمائه الى اتجاه عام يشتمل على رؤية قطاع معين من الناس في بيئة معينة من المكان في عصر معين من التاريخ . الفن هو المدرسة الكبرى ، والاتجاهات المختلفة بمثابة السنوات الدراسية ، فالاتجاه الكلاسي يمثل درجة ما في تطور الفن ، والاتجاه الرومانسي يمثل درجة تالية .. وهكذا .

ولقد حدث منذ تسمت احدى هذه المراحل بالواقعية لمجرد ان روادها ينسخون الواقع كما يرونه بالعين السطحية الجامدة ، ان بلغت الاتجاهات الفنية درجة عالية من التشابك والتعقيد والتفرد ، جعل من المستحيل – اذا شئنا الدقة – تعميم اية تسمية على اتجاه او فنان (٣) .

الفن بين الواقع والواقعية

بهذه المقدمة نلتقي مع الواقعية الاشتراكية كاتجاه اطلقت عليه هذه التسمية مع ظهور الحركة الاشتراكية في مجال تحقيقها الاجتماعي بالاتحاد السوفيتي . فما قاله ماركس وانجلز في كتابهما الضخم عن الادب والفن ، لم يشتمل على هذا التعبير . ولم يرد ايضا في تاريخ النقد الروسي رغم الميول الثورية التي تتضح في اعمال بيلنسكي وتشيرتشفسكي وهرزن ودوبرليوبوف . وهم الرواد الذين مهدوا للحركة النقدية في الادب السوفيتي المعاصر .

وانما جاءت هذه التسمية مع الاتجاه الادبي الذي ولد مع الاعمال الادبية للكاتب مكسيم جوركي . ولم يولد التعبير مع المضمون الثوري لاعمال جوركي دفعة واحدة ، بل دعيت بالواقعية الجديدة اولا تمييزا

(١) Readtl-The Meaning of Art, p. 81

(٢) المصدر السابق

(٣) وذلك تبعا لتعقد حياة المجتمع الانساني الحديث بعد اجتيازه عقبات البداوة الى الحضارة المتناهية التعقيد .

لها عن الواقعية القديمة في الادب الاوروبي ،ودعيت حينا بالواقعية الثورية لما تحتويه من قيم ايجابية في بناء المجتمع . ثم دعيت بالواقعية الاشتراكية للتفرقة بينها وبين الواقعية في فنون الغرب .

هذه هي اسباب التسمية ، وهي في النهاية لاتشكل تيارا فنيا معينا ، وانما تؤكد اتجاها جديدا في رؤية الواقع يستند اساسه الفلسفي على الماركسية كنظرية في الطبيعة والمجتمع . ولقد كانت الاتجاهات الادبية جميعها تستند على دعامات فلسفية عبر العصور . ولكن الرؤية الاجتماعية للماركسية تحتم على الاخذين بها في المجال النظري ، الاخذ بها في مجال التطبيق . وهكذا تحتم على الفنان الذي يستنير بالرؤية الماركسية للمجتمع ، ان يعكس هذه الرؤية بعفوية وتلقائية في عمله الفني .

وينبغي ان نشير في البداية الى انه ليست هناك نظرية theory ماركسية في الفن ، وانما هناك نظرة outlook ماركسية للفن ، والماركسية نفسها ليست مذهبا doctrine وانما هي منهج method للتفكير . وحينئذ يصدق لوفافر بقوله : ليس ثمة فن ماركسي (٤) .

والمتتبع لتطور النقد الادبي في المجتمعات الاشتراكية من جهة ، وعلى يدي النقاد « الماركسيين » في الغرب من جهة اخرى ، يحس تماما بأزمة تعبير الواقعية الاشتراكية بعد جريانه على الالسنة دون مراجعة وبغير تمحيص . فاذا قرأنا للناقد الانجليزي رالف فوكس فصلين كاملين عن « الماركسية والادب » و « الواقعية الاشتراكية » لم نحظ بتفسير فني للتعبير ، بل يؤكد لنا اهمية الدلالة الاجتماعية للعمل الادبي ومعنى انبثاقها من الفلسفة الماركسية (٥) . ونطلع في كتاب جورج طومسون عن « الماركسية والشعر » على تطور فن الشعر منذ فجر التاريخ .

ونفيد من المؤلف كيف استخدم المنهج العلمي في بحث موضوعه على نحو رائع (٦) . ولكنا لانحصل من اية بحوث نقدية في الواقعية الاشتراكية على تدليل مقنع لهذا التعبير ، بما في ذلك كتابات جوركي .

اما الكاتبان اللذان تعمقا هذه النقطة فهما اندريه جدانوف وجورج بليخانوف . اكتفى الاول بقوله ان الفن (لا يعكس الواقع بصورة مدرسية جامدة ، او على اعتباره واقعا موضوعيا فقط ، بل يقدمه في تطوره الثوري) . وهو يفرق بذلك بين الرؤية الميكانيكية للواقع وبين الرؤية العلمية . واكتفى الثاني بتحليل الصلة القائمة بين الفن والحياة تحليلا عميقا يعتمد المنهج الجدلي . ولم يدلل الكاتبان كلاهما على صحة الواقعية الاشتراكية ، بل ان احدهما ــ بليخانوف ــ لم يستخدم التعبير على الاطلاق .

والاهمية القصوى التي تضطرنا الى التأني في بحث هذه النقطة ترجع لسببين : اولهما ان هذه التسمية لا تتفق مع تطور التعابير الفنية . فالاتجاهات السابقة مثل الكلاسية والرومانية والواقعية كانت تمثل رؤى معينة للواقع . فاذا جاءت الماركسية بنظرة جديدة للفن والواقع فانها تشكل اتجاها يمثل رؤية فلسفية للواقع ، ولا نقول رؤية اشتراكية لان هذه اللفظة تعني التحقيق الاجتماعي للرؤية الفلسفية وليست هي الرؤية نفسها . وهكذا نخطىء بتعبير الواقعية الاشتراكية لاقتصاره على دلالة العمل الفني وحدها . ذلك ان الاساس الفلسفي للتعبير ــ وهو الماركسية ــ يعطينا النظرة الاجتماعية دون النظرية الجمالية ، فيستحيل اذن ان نعمم تسمية فلسفية او اجتماعية على اعمال فنية . والتفرقة الحاسمة بين هذه الاعمال وبين غيرها هي مجموعة الخصائص الجمالية للعمل الفني ، والتي يختلف بواسطتها كل فنان عن الاخر ، او التي يختلف بها اتجاه فني عن الاخر . والماركسية ليست الا منهجا للتفكير . ومن الخطأ الفادح اذن ان نقحم تسمية الدلالة الاجتماعية لهذا المنهج على تسمية الاتجاه الفني الآخذ بنفس المنهج .

والسبب الثاني الذي يدعنا ندقق في بحث هذه النقطة كونها تفصح عن تيارين متناقضين ، قاد اولهما انجلز حين قال صادقا « ان الاعمال الفنية تعبر جميعها عن رأي في الوجود ، وتترجم عن موقف حيال النظام الاجتماعي القائم ، وعن نقد ، وامل ، واتجاه .. ولكن ذلك الاتجاه متولد من العمل الفني نفسه ، ومن كونه صورة للحقيقة، اذ ليس للمؤلف ان يتدخل ليملي حكمه او يفرضه ، لان الوقائع التي جاء بها وعرضها لا تحتاج قط الى شفيع » . وقاد لينين التيار الآخر حين قال : (على الادباء والفنانين ان ينتجوا للملايين من الايدي العاملة ادبا حزبيا بكل ما تحمله الكلمات من معان قوية) (٧) . وما يزال التياران على قيد الحياة بين النقاد السوفييت المحدثين ، بينما نقرأ لاحدهم « انه لمن الصعوبة ان نحدد عملا فنيا واحدا في الغرب لا يدين المجتمع الرأسمالي » (٨) أي بعفوية وتلقائية ، يردد ناقد آخر قول بليخانوف : (ان قيمة الانتاج الفني تحدده بشكل نهائي قيمة مضمونه) .

والخطورة في التيار الاخير سوف نلمسها في عرضنا للقضايا التي اثارها نفس الاتجاه في نقدنا العربي الحديث .

★

والتأثر بالاتجاهات الاجنبية ليس جديدا على النقد العربي . فقد تأثر النقاد العرب القدامى بما وضعه ارسطو من كتب في الشعر والخطابة (٩) وتأثر نقدنا الحديث منذ نشأته بثمرات النقد الانجليزي عن هازلت ووردزوورث كما يتضح في « الديوان » . ويبرز مع تطور مجتمعنا اتجاه اكثر تقدما ومنهج اكثر علمية في كتاب « التجديد في الادب الانجليزي » لسلامة موسى ، ويتبلور هذا الاتجاه رويدا في مؤلفات اسماعيل ادهم عن الزهاوي والحكيم وطه حسين . ولم يقف الاتجاه الاول عند خطواته الاولى ، بل استعان بالابحاث السيكلوجية الوافدة كما نلمح ذلك في كتاب العقاد عن ابن الرومي ، وفي كتاب محمد خلف الله عن الادب من الوجهة النفسية . وكانت آراء محمد مندور حول الشعر المهموس وكلمات انور المعداوي حول الاداء النفسي ، امتدادا اكثر تطورا لنفس الاتجاه . كما عثر الاتجاه الآخر على امتدادات معمقة في دراسات لويس عوض ، وبخاصة في مقدمته لكتاب « بروميثيوس طليقا » و « الانجليزي الحديث » (١٠) .

ولقد مضى تطور النقد في ادبنا الحديث ــ الى حد ما ــ في خط مواز لحركة التطور الاجتماعي في بلادنا . بحيث كان التيار المتخلف في نقدنا الادبي يرتبط تلقائيا بالوان متخلفة من الابداع الفني . والتخلف هنا في الرؤية الاجتماعية والقيمة الجمالية على السواء . فالنقد الذي كان يعنيه الثروة اللفظية للقصيدة فحسب ،

---

(٤) راجع كتابه « في علم الجمال » ترجمة محمد العيتاني ــ دار المعجم العربي بيروت (ص ٥١)

(٥) انظر كتابه The Novel and the people عن دار النشر باللغات الاجنبية ــ موسكو ــ ١٩٥٦ .

(٦) Thomson (G) «Marxism & poetry» , London L.W. 1945

(٧) قد لا يفي النصان بالتعبير عن الخلاف الشديد بين انجلز ولينين ، ولمن يريد التوسع ان يطالع اعتراضات لينين على انجلز في كتيبه المسمى ب (روح الادب الحزبي) والمدرج في اعماله المختارة .

(٨) فاديم كوزينوف ــ مجلة الادب السوفييتي ــ الطبعة الانجليزية ــ عدد ٣ سنة ١٩٦٠ .

(٩) شوقي ضيف ــ مقدمة كتاب (النقد) ــ دار المعارف بالقاهرة (ص ٦) .

(١٠) لست انسى الاعمال النقدية الممتازة التي صدرت في البلاد العربية الاخرى ككتاب (الغربال) لميخائيل نعيمة . كما لست انسى الاعمال المبكرة للدكتور طه حسين كاحد معالم نقدنا الحديث . ولكني افضل في هذه النقطة ان ابين الخطوط الرئيسية المفيدة للبحث بصفة خاصة .

او الاحساس العاطفي الذي تشعه ابياتها فقط ، انتهى بان اقام حاجبا بين الفنان والتجربة الانسانية التي تكسب عمله الفني دلالة الشمول . بينما راح النقد الذي تعنيه الدلالة الاجتماعية والقيمة الجمالية معا ، يعمل جادا على تطوير فنوننا وآدابنا الى مستوى ارفع . كان سلامه موسى ينادي بان يرتبط النقاد الروس بالدراسة والتحليل ، كي يقدم نموذجا لما يجب ان يكون عليه نقدنا المحلي . وجاء لويس عوض اكثر تخصصا ، فاستعرض تاريخ الحركات الادبية في اوروبا مدللا على ان الفن مرآة التطور الاجتماعي . وعلى هذا النحو مضى الاتجاه المتقدم في نقدنا ناقصا ، اذ اعتمد بصورة مطلقة على رسم الخطوط العريضة « العامة جدا » كما فعل سلامة ، وعنى بضرب الامثلة من الخارج كما صنع الشوباشي ، واكتفى بالتحليل التاريخي كما نرى في اعمال لويس . لذلك كان ينقص الاتجاه دعامتان غاية في الاهمية (وبغيرهما لا يصبح متكاملا) وهاتان هما : الدعامة الفلسفية أي المنهج النظري ، والنقد التطبيقي على ادبنا المحلي .

ولم يبدأ هذا التكامل بصورة منظمة الا منذ عشر سنوات حيث بلغت الحركة الوطنية في تطورنا الاجتماعي درجة عالية من التقدم . وتنبه رواد المرحلة الجديدة الى كل ما يملأ سوق القراءة باسم الانتاج الادبي . كانت هناك مئات الاعمال الهابطة من شأنها تمييع الوجدان الاجتماعي للمواطنين باسم الفن ، والفن منها براء . وهكذا توجهت عناية اولئك الرواد الى مضمون العمل الادبي ، كي يؤدي وظيفته الاجتماعية في المسار التقدمي للمجتمع . وهنا برزت – على الفور – اولى قضايا الاتجاه النقدي الجديد في المجال النظري :

١ – الفن بين التقدم والرجعية

تساءل الاتجاه : أليس للآداب والفنون دور اجتماعي ؟ وبالتالي الا ينبغي ان نصنف الاعمال الادبية الخالية من الهدف الاجتماعي المتقدم في خانة الثقافة الرجعية ؟ ثم ما هو واجب الناقد ؟ هل يقتصر على دراسة الاشكال الفنية من حيث قيمتها الجمالية ، ام ان واجبه الآن كشف القيمة الاجتماعية للعمل الادبي ؟. وتوالت امثال هذه الاسئلة كنتيجة منطقية لاشتداد حركة التحرر الوطني ، وانتماء اصحاب النظرة النقدية الجديدة الى اتجاه سياسي تقدمي ، وغلبة الكتابات الهابطة في السوق باسم الادب والفن ، وانتشار الوان مذهلة من الانحلال في اخطر مرحلة وطنية من تاريخنا الحديث .

كانت هذه هي الاسباب المباشرة وراء تقسيم الدعوة الجديدة للادب الى قسمين : رجعي وتقدمي . لم يكن هناك الاساس الفني او الفلسفي للتقسيم ، وانما كانت اندفاعة تلقائية بمثابة رد فعل عفوي لما آلت اليه سوق القراءة من عفونة وهبوط . لكن هذه الاندفاعة سرعان ما استولت على وعي اصحابها فصاغوها في مبادىء فنية فلسفية وقالوا بأن (العمل الادبي يكون تطورا تقدميا بمقدار ما يكون اقرب واصدق تصويرا للحركة التاريخية التي تدفع القوى الجديدة الى التطور ، وبمقدار ما يكشف عن الصراع القائم بين هذه القوى وبين القوى القديمة البالية التي يريد التطور الاجتماعي اقتلاعها من مكانها في المجتمع ، بعد ان انتهت مهماتها التاريخية) (١١) . اما الادب الرجعي فهو (الذي يتجاهل – عن قصد او عن غير قصد – فعل حركة التاريخ هذه ، يتجاهل القوى الجديدة النامية ، وينصرف همه في العمل الادبي ، الى الفئة التي تعوق حركة الولادة والتجديد، يؤكد مصالحها ويزيد « فضائلها » ..) (١٢) .

وليس شك ان هذه الكلمات تفيد الباحث الاجتماعي او الكاتب السياسي ، اما طبيعة العمل الفني فتستوجب حديثا آخر حول كيفية تحقيق هذه الفلسفة في الفن . لقد كان بلزاك « محافظا » في السياسة ، وكانت عواطفه كلها تتجه الى الطبقة المقضي عليها بالزوال ، ورغم ذلك – يقول انجلز – « فقد صورت اعماله الرائعة حتمية انهيار هذه الطبقة ، فكان بلزاك من اكبر انتصارات الواقعية». ويعلق الاستاذ حسين مروه بأنه (لا يتنقص من قيمة اديب من هذا الطراز ان تكون عاطفته الى جانب القوى المنهارة ما دام ادبه يفضح انهيارها ويكشف اغلالها) (١٣) . وكان بودي ان يقول « ما دام أدبه صادقا » ، لان الصدق وحده هو الذي قاد بلزاك – بغير الفلسفة الماركسية – لان يؤكد بالتعبير الفني انهيار طبقته الاجتماعية .. تماما كما اشار ماركس الى اعمال شكسبير . وخلاصة هذه النظرة الصائبة ان « الصدق » هو المعيار الوحيد للفن الاصيل . وصدق الفنان لا يرتدي ثوبا اخلاقيا ، وانما يكتسب دلالة فنية . بمعنى ان الفن « هو التكافؤ الكامل بين العاطفة التي يحسها الفنان وبين الصورة التي يعبر بها عن هذه العاطفة » (١٤) فلا نملك ان نطلب اليه الا شيئا واحدا هو التكافؤ التام بين ما ينتج وما يشعر به . والضابط الحقيقي للاحساس بهذا التكافؤ هو الوحدة الدينامية التي نستشعرها في النسيج الفني ، فتصبح الصياغة الجمالية هي الفيصل في تقييمنا للفن، اذ هي التي تعطيه نوعيته الخاصة . اي ان الفن يستمد مادته من الحياة ، ولكنه يهب هذه المادة شكلا نوعيا خاصا هو الشكل الفني (١٥) وبذلك لا نستطيع ان نصف عملا ادبيا ما بالرجعية او التقدمية اذا شئنا ان نكون نقادا للادب . اما الباحث الاجتماعي والكاتب السياسي فيمتلكان هذا الحق . وعندئذ لا يكون عملهما نقدا ادبيا . يقول هنري لوفافر ان الفنون الدينية ليست سلبية على الاطلاق « .. لان كل فن انما هو فن انساني ، والفن الذي لا يتضمن نزعة انسانية ، ليس لنا ان ندعوه فنا غير انساني » (١٦) . ولما كان الصدق هو المعيار الوحيد لنجاح العمل الادبي فنيا ، فاننا لا ندهش حين يؤكد فاديم كوزينوف « بأنه من الصعوبة ان نجد عملا ادبيا واحدا في الغرب لا يدين المجتمع الرأسمالي بطريقة او بأخرى » .

وهكذا لم يوفق نقاد الدعوة الجديدة في ادبنا الحديث ، حين وضعوا ادب مورياك وجويس واليوت ومحفوظ والحكيم وعبد القدوس في قفص الاتهام . ونحن نواجه بذكر هذه الاسماء مشكلة الطبقة الاجتماعية التي ينتمي اليها الفنان ، لان اولئك النقاد كادوا يجزمون بأن كل من ينتمي الى الطبقة المتوسطة او العليا ينزلق بالضرورة الى مهاوي الرجعية (١٧) فيقول عبد العظيم انيس في مقدمة حديثه عن الرواية المصرية : (ان من المهم ان نؤكد قبل الاستطراد ان نجيب محفوظ كاتب البرجوازية الصغيرة) (١٨) ويصبح هذا الحكم التقديري المسبق هو القاعدة التي ترتفع فوقها كافة احكامه التالية ، ويوضع اسم الفنان تبعا لذلك في خانة كتاب البرجوازية وهي التعبير الذي يفرق به بين هؤلاء والآخرين من الكتاب « الاحرار » فهذا ما توصل اليه الدكتور انيس حين قال عن نجيب محفوظ (.. والحقيقة انه حين يعبر عن مأساة البرجوازية الصغيرة ، فانه يعبر بالدرجة الاولى عن مأساته هو ، وحدود فهمه هو ، وهو موقف عام لكل كاتب) (١٩) . ويضرب لنا مثلا على ذلك باحدى شخصيات رواية القاهرة الجديدة

---

(١١) حسين مروه – قضايا أدبية – دار الفكر بالقاهرة (ص ١٢) .

(١٢) المصدر السابق (ص ٢١) .

(١٣) المصدر السابق (ص ٢٣) .

(١٤) Hudson : Introduction to the Study of Literature, p 349

(١٥) هنري لوفافر – المصدر السابق – (ص ٣٥) .

(١٦) المصدر السابق (ص ٥١) .

(١٧) نسوا ان ابناء هذه الطبقات في ميدان السياسة – لا الفن – هم الذين قادوا حركات التقدم الثورية في العالم .

(١٨) أنظر كتاب « في الثقافة المصرية » – دار الفكر الجديد بيروت – (ص ١٥٤) .

(١٩) المصدر السابق (ص ١٦٥) .

فيقول (ان مفهوم نجيب محفوظ عن الحياة والاشتراكية والقضايا الوطنية هي التي قضت على علي طه في الرواية وقدمه لنا في هذه الالوان الباهتة الميتة) (٢٠) . لماذا ؟ .. (.. لان نجيب محفوظ لم يعكس لنا اساسا الا جانبا من القاهرة الجديدة ، اما جوانبها الاخرى المتمثلة في مظاهرات الطلاب السياسية ، واضرابات العمال النقابية ، فلن تجد لها امرا يذكر عنده) (٢١) .

ولا ريب ان طبقة الفنان عنصر هام في تكوينه الذاتي ، ولكنها ليست بالعنصر الوحيد . واكثر الادباء اصالة - يقول لا نسون - هو الى حد بعيد راسب من الاجيال السابقة وبؤرة للتيارات المعاصرة وثلاثة ارباعه من غير ذاته (٢٢) . وابناء الطبقة الواحدة يستجيبون لاحوالها الاجتماعية حسب ظروفهم الفردية الخاصة ، فلن تكون الطبقة - اذن - فيصلا في التكوين الفلسفي للفنان ، ولن تكون الاعمال الادبية تابعة لطبقات اصحابها بطريقة عفوية . والكاتب نفسه يعتبر الشرقاوي من الادباء الاحرار وهو من ثراة الريف ! ولم تكن (الارض) قصة الفلاحين ، بقدر ما كانت قصة (القرية) بما تشتمل عليه من مستويات اجتماعية مختلفة .

ولم اكن اود مناقشة الدلالات الاجتماعية في الاعمال الادبية منعزلة عن اشكالها التعبيرية ، فليس هذا هو النقد الادبي . ولكن قصدت الى ايضاح القصور الذاتي في ذلك المنهج لدرجة ان النتائج المتولدة عن هذا القصور تلغي قيمة المنهج . فرغم انتساب فرانسوا

(٢٠) المصدر السابق (ص ١٦٧) .
(٢١) المصدر السابق (ص ١٦٨) .
(٢٢) منهج البحث في الادب - ترجمة محمد مندور - دار العلم للملايين (ص ٢٣) .

موریاك ونجيب محفوظ الى الطبقة الوسطى او العليا ، جاء فنهما زلزالا قاسيا لهذه الطبقات . لانهما كانا يمتلكان ذلك المعيار الوحيد في نجاح العمل الفني : الصدق ! ومن الخطأ اذن ان نستخلص الموقف الاجتماعي للفنان بمجرد تعبيره او انتمائه الى طبقة معينة ، او لان احد شخوصه له نظرة اجتماعية معينة . وانما نستخلص ذلك الموقف من الاثر العام للعمل الفني . ولما كانت هذه العملية تقتحم مجالات جديدة غير النقد الادبي ، فان وظيفة الناقد تتحدد بقدرته على استخلاص عنصر الصدق من العمل الادبي من خلال تقييمه له .

ولا تستند عملة التقييم هذه على موضوعات او مضامين الاعمال الادبية الا من حيث اتصالها وارتباطها بالنسيج الفني ككل . فلا ندين احسان عبد القدوس لانه يطرق موضوعات بذاتها تهبط في الموازين الخلقية الى الحضيض ، بل لان هذه الاعمال تهبط في موازين النقد الادبي الى القاع ، فمستوى النسيج الفني لاعمال هذا الاديب - بما تحتويه من قيم فنية واجتماعية - ما تزال رابضة في طور متخلف من اطوار التاريخ الادبي . وعندما نتحدث عن مسرحية « اهل الكهف » لتوفيق الحكيم ، فاننا نذكر على الفور انها اول دراما مصرية ، ولا نسارع الى القول بأنها « من الادب الرجعي لفلسفتها المتشائمة »(٢٣). بل يعمد الناقد الى تحليل نسيجها فيتبين مصادر هذه الفلسفة من بنائها الدرامي وظروف كاتبها وتفاصيل مرحلتها الحضارية . ولا نستطيع ان نطلق الحكم على الادباء والفنانين الذين لم يتناولوا قضايا اجتماعية محددة في ادبهم وفنهم ، لان هناك قضايا اخرى كثيرة لم يصل المنهج الماركسي نفسه الى حلها ، فهل يمكن ان نقيم حاجبا بين الفنان وهذه القضايا ؟ اذا تساءل اديب ما في انتاجه عن مصير الجنس البشري ، او تخصص في التعبير عن دلالة الوجود الانساني ، فباي ميزان نحكم على ادبه بالعزلة والانطواء والرجعية ؟ يخيل الي ان جيمس جويس و ت. س. اليوت حين عبرا عن مأساة الانسان الحديث ، كانا اكثر التصاقا بهموم البشرية من الذين يصورون آلامها في جزئيات تقريرية ساذجة . واذا قيل بأن مضمون رواية يولسيس (هو الانهيار والتناقض والتفسخ والانحلال التي تتميز بها الحضارة الحديثة ، وأبطال الرواية عناصر مريضة مهزومة يحركها الانحراف والشذوذ ، وتجمعها الفجيعة الحضارية الواحدة) (٢٤) . اذا قيلت هذه الكلمات الا تكتمل بقولنا « وهذه رؤية صادقة للحضارة الحديثة » بدلا من تصنيفها باحدى خانات الادب الرجعي ؟!. واذا قيل عن اليوت (سواء بسواء كجويس ، يحمل على الحضارة الصناعية الحديثة ويتهمها بانها ارض خراب لا خصوبة فيها ، وبان انسانها كائن اجوف مليىء بالفراغ والقش والتفاهة) (٢٥) الا يجدر بنا حينئذ ان نضيف الاسباب الكامنة خلف هذا الاحساس الحقيقي الصادق ، ولا نتورط في ان نضع بين فكي المقصلة حلقة رائعة من تطور الشعر الاوروبي بأكمله ؟!

ولكن هذه الاخطاء جميعها جاءت نتيجة طبيعية لفهم قاصر لوظيفة الناقد الادبي . لقد تحدث الدكتور عبد العظيم انيس عن مجموعة من الروائيين المصريين ، فلم يتحدث عن خصائصهم الفنية قط ، وكأنه يتحدث عن اعمال سياسية محض . وقد توهم في بعض الاحيان انه يتحدث عن القيم الفنية حين يصف الشرقاوي قائلا « فأنت معه تضحك وتبكي كأنك في الحياة نفسها » (٢٦) وكانت هذه الجملة - وامثالها - اعترافا حاسما بأن الدكتور لم يستهدف ابدا دراسة نقدية ، وانما اراد ان يهدينا بحثا في السياسة والمجتمع .. وفي حدود هذا الهدف المتواضع لم يتمكن من استقراء النظرة الصحيحة والحكم الصواب .

(٢٣) محمود امين العالم - في الثقافة المصرية - (ص ٨٨،٨٧).
(٢٤) المصدر السابق (ص ٤٥) .
(٢٥) المصدر السابق (ص ٤٦) .

وكانت هذه الاخطاء جميعها - مرة اخرى - نتيجة طبيعية لفهم النقد والفن فهما خاطئا . ومن ثم يتحتم ان ندرس هذه النقطة من خلال القضية الثانية في المجال النظري لهذا البحث :

٢ - الشكل والمضمون في العمل الادبي

وما كانت هذه القضية لتكون على جانب من الخطورة ، لولا اننا ظللنا فترة طويلة سجناء مرحلة متخلفة في تعريف العمل الادبي . اذ اقتدت مؤلفاتنا النقدية الحديثة بتراثنا القديم في تقسيم الادب الى صورة ومادة او شكل ومضمون . فظلت الاختلافات التي تميز بين ناقد واخر في هذه الدائرة المحدودة المغلقة . فريق من انصار القديم راو يردد بأن صورة الادب هي اللغة ومادته هي الموضوع . وفريق اخر يرى القالب الفني لا يقتصر على المعنى ، ويضيف اليه اسلوب المقالة ، فيصبح ذلك القالب هو المنهج التعبيري للكاتب ، ومضمونه هو الفكرة التي يصوغها القالب .

وجاء رواد الدعوة الجديدة في نقدنا الحديث ، وقالوا بان التعريفات القديمة يعتورها القصور . فالاشكال التعبيرية ليست هي اللغة واسلوب المعالجة فحسب ، وانما صورة الادب (هي عملية داخلية في قلب العمل الادبي لتشكيل مادته وابراز مقوماته . ونحن لا نصف الصورة بأنها عملية ، مشيرين بذلك الى الجهد الذي يبذله الاديب في تصوير المادة وتشكيلها ، بل لما تتصف به الصورة نفسها في داخل العمل الادبي نفسه ، فهي حركة متصلة في قلب العمل الادبي ، نتبصر بها في دوائره ومحاوره ومنعطفاته ، وننتقل بها داخل العمل الادبي من مستوى تعبيري الى مستوى تعبيري اخر حتى يتكامل لدينا البناء كائنا عضويا حيا) (٢٧) . اما مادة الادب (فهي احداث لا من حيث انها أحداث وقعت بالفعل ويشير العمل الادبي الى وقوعها، بل هي احداث تقع وتتحقق داخل العمل الادبي نفسه ، ويشارك التذوق الادبي في وقوعها وتحققها ، وهي بدورها عمليات متشابكة متفاعلة يفضي بعضها الى بعض افضاء حيا لا تعسف فيه ولا افتعال) (٢٨) . والعمل الادبي اذن (هو تركيب عضوي يتألف من عمليات بنائية تتكامل فيها الصورة والمادة تكاملا عضويا حيا) (٢٩) .

وأدت هذه التعريفات باديء الامر الى حدوث التباسات كثيرة في اذهان الادباء ودارسي الادب . غير ان الامثلة العديدة التي ضربهما الاستاذ محمود العالم والدكتور انيس اوضحت الى حد كبير ما يعنيانه بكل من هذه التعريفات . وكان مثلهما الاول هو رواية جويس اذ قالا بان الوسائل الصياغية التي استحدثها هذا الفنان كالمونولوج الداخلي اسهمت في الوقوف بالصورة الادبية عند مضمونها المريض (٣٠) . كذلك حالت الخصائص الجمالية في شعر اليوت بينه وبين (الكشف عن الجهود الصادقة للكفاح والتحرر والبناء) (٣١) . وتحدث الدكتور انيس عن « خطأ » نجيب محفوظ في احد مضامينه، ويعلق الاستاذ حسين مروة (.. وقد ادى هذا الخطأ في المضمون الى خطأ في تكوين شخصية انسانية من شخصيات الرواية وهذا معناه الخطأ في الصياغة الروائية) (٣٢) . ويقرر العالم بصدد مسرحية « اهل الكهف » : (ان مصدر عجزها الفني ان فلسفة المسرحية مستمدة لا من نبض الواقع الحقيقي ، وانما من فلسفة تتأمل الواقع دون ان تتحرك معه ودون ان تشترك فيه ودون ان تضيف اليه) (٣٣) . كيف ذلك ؟ (لان الواقعية لا تتمثل فقط في اختيار الموضوع ، وانما في الشكل الذي يصب فيه هذا الموضوع ، في الاسلوب الذي يعبر به الكاتب عن هذا الموضوع) .

اوضحت هذه النماذج ان الاتجاه النقدي الجديد لم يضف جديدا الى الفهم القديم لطبيعة العمل الفني . فهو يتحدث عن (الصورة) و (المادة) كشيئين منفصلين رغم تأكيده التقديري بوحدة عضوية بينهما . كان تأكيده تقريريا لان الوحدة التي اشار اليهما تختلف عن الوحدة الديناميكية في العمل الفني ، للدرجة التي لا ينبغي معها ان نقول بان هناك وحدة ، وانما هناك عمل فني . فالتفاعل الذي يتخيله الاتجاه في العمل الادبي اقرب الى الميكانيكية منه الى التفاعل التلقائي ، ويبدو هذا واضحا عندما يتوهم انه (لو استعان اهرنبورغ بالصورة الادبية لرواية جويس لتحولت احداثه الروائية من حركة نامية صاعدة الى حركة ناكصة داخل ابطاله ولجمدت الحركة وثقلت ومات الاتجاه) (٣٤) او انه (لو اتخذ مايكوفسكي نهج اليوت الشعري سبيلا له ، لاراق دماء شعره واسكت نبضاته ، ولانطوى مضمونه مريضا عاجزا) (٣٥) ، وكأن ادوات التعبير الفني تحمل في كيانها المرض والعجز او الصحة والكمال . ان الخطأ البدهي في هذه الفكرة يعود لسببين : اولهما ان الذين قالوا بها فهموا التفاعل بين الشكل والمضمون على اساس ميكانيكي ، فظنوا ان نوعية الاداة الفنية تشكل نوعية المضمون . بينما الفهم الصحيح يقول ان مهارة الفنان في استخدام اية وسائل تعبيرية يسهم بصورة ممتازة في توصيل القيمة الانسانية للعمل الفني . وربما كان السبب الثاني هو ذلك الاعتقاد بان ثمة اسلوبا واقعيا واخر ليس كذلك . ويحسم الناقد السوفيتي فلاديمير دنبروف هذه المشكلة عندما يؤكد بانه ليس هناك شيء يدعى الاسلوب الواقعي ، وللفنان مطلق الحرية في استخدام اساليب القدامى والمحدثين على السواء (٣٦) . ومن يتذرع بالماركسية ، فليعد الى المفكر الكبير هنري لوفافر ليستمع اليه كيف يستنكر ان نبحث « عن وصفات ماركسية ليبدع الفنان جماليا (٣٧) .

وقادهم ذلك التفسير الميكانيكي للتأثير المتبادل بين الشكل والمضمون الى ادراك الصلة بين المضمون والشكل بنفس المنهج . يذكر الدكتور انيس ان المضمون الباهت الميت لشخصية علي طه في رواية نجيب محفوظ صاغ لنا هذه الشخصية في الوان باهتة ميتة (٣٨) . تورط الدكتور بهذا الرأي بفعل الفهم الميكانيكي للعلاقة الداخلية بالعمل الفني بين عناصره المختلفة . ان الشخصيات السالبة والباهتة في المجتمع الانساني ليست الا « خامة » بالنسبة للادب ، لا تملك التأثير في قيمة الجمال الفني او نوعية المضمون الانساني . لان هذه جميعا تعتمد بصورة نهائية على نوعية الفنان نفسه : أي ما نسبة ذلك الشيء الرائع في وجدانه ، والذي ندعوه بالفن ؟ . اننا نغامر بالحقيقة حين ننطلق مع بليخانوف من هذه المسلّمة القائلة بأن مضمون العمل الفني يحدد بصورة حاسمة قيمة هذا العمل . انها نظرة قاصرة عن ادراك طبيعة العمل الفني ، المليء بالحركة الحية المتفاعلة على غير هذا النحو الميكانيكي الذي عارضه انجلز « حين اعترض على تلك الامثلة التي لم تكن الصورة فيها التعبير العضوي عن الفكرة ، يعني حين كانت الفكرة مضافة من الخارج وبشكل متعسف » (٣٩) . ويقترب النقد الاوروبي الحديث خطوة نحو الادراك الصحيح لمهمة الناقد الادبي عندما يقرر احد

---

(٢٧) المصدر السابق (ص ٤٤) .
(٢٨) المصدر السابق (ص ٤٥) .
(٢٩) المصدر السابق (ص ٤٩) .
(٣٠) المصدر السابق (ص ٤٦) .
(٣١) المصدر السابق (ص ١٣) .
(٣٢) المصدر السابق (ص ٨٩) .
(٣٣) نفس المصدر .

(٣٤) المصدر السابق (ص ٤٦) .
(٣٥) المصدر السابق (ص ٤٧) .
(٣٦) كان اراجون من دعاة السريالية ، ثم تحول الى الماركسية ، فأحسسنا في اشعاره الجديدة كيف أفاد من الخبرات الجمالية في ظل السريالية .
(٣٧) في علم الجمال (ص ٥٥) .
(٣٨) في الثقافة المصرية (ص ١٦٧) .
(٣٩) ج. نيدو شيفين - علاقة الفن بالواقع - منشورات الفكر الجديد بيروت - (ص ١٨) .

اساتذته « اننا حين نحكم بجودة الفكرة في قصية مثلا ، وننسى الاطار الفني القصصي الذي عرضت فيه هذه الفكرة يكون حكمنا ناقصا . لاننا قبل كل شيء لسنا بصدد الحكم على فكر مجرد » (٤٠) . اقول ان هذا التعريف قرب من الوعي الصحيح بطبيعة النقد والفن ، اذ اصبح السؤال الاساسي امام الناقد هو : الى اي مدى ـ وكيف ـ تحققت هذه الوحدة الدينامية في العمل الفني ؟ والاجابة سوف تفصح عن العناصر التي اسهمت موضوعيا في كيان العمل ، ويبقى الصدق الفني عنصرا وحيدا من بينها جميعا ، نشترك في الاحساس به احساسا ذاتيا مطلقا . فما نسميه ذوقا هو مزيج من المشاعر والعادات والاهواء « ومن ثم يدخل في تأثراتنا الادبية شيء من اخلاقنا ومعتقداتنا وشهواتنا » (٤١) . وبذلك ينتفي الاطلاق في الحكم على الآثار الخلقية والاجتماعية والعقائدية للعمل الفني .

ومن طبيعة العمل النقدي نتبين طبيعة العمل الفني . فلم يعد هو ذلك البناء الجمالي متضمنا دلالة اجتماعية ، وانما هو ذلك النسيج الفني المتكامل يكتسب دلالته الخاصة لكونه عملا فنيا فقط . وعندئذ لن يتحدث الناقد عن (اقسام) العمل الاولى فيحلل مضمونه الاجتماعي ثم صياغته الجمالية ، ويحلم بانه تحدث عن العمل الادبي كاملا . ان الفهم السليم لطبيعة الفن يفرض على الناقد ان يتناول العمل المنقود ككل ، بل ويفرض على طبيعة العمل النقدي ـ بدوره ـ ان يكون نسيجا متكاملا غير مقسم الى خانات للدلالة الاجتماعية والقيمة الجمالية والمضمون السياسي .. الخ .

هل معنى ذلك اننا نرى العمل الفني كائنا ميتافيزيكيا معلقا في الهواء ، فلا نتبصره في تفاصيله الذاتية والموضوعية ؟ اننا في حدود هذا المعنى لا نتجاوز العقبات الاولى في تاريخ التفكير الفني . لا ريب ان العمل الادبي مزيج من العواطف والافكار والخبرات الاجتماعية والفنية ، ولكنه مزيج بصورة خاصة فريدة تحدد مهمة الناقد في دراسة هذه العناصر والخبرات في نسبتها الى العمل الفني ، لا الى الدور الاجتماعي الذي يمكن ان يقوم به ، ولا الى الموقف الاجتماعي للفنان (كما تنادي الواقعية الاشتراكية) ، فهذا اللون يؤدي بنا الى نوع من النقد الاجتماعي او السياسي . كما انه ليس من مهمة الناقد ان ينسب تلك العناصر والخبرات المكونة للعمل الفني الى تقاليد فنية معينة ، او ينحصر في تحليل الصور البيانية والعلاقات الجمالية في العمل الادبي (كما يردد رشاد رشدي انجيلا ممسوخا لاليوت) فهذا اللون من البحوث يؤدي بنا الى دراسات في علوم البلاغة والبيان واللغة ، ولكنه لا يعطينا نقدا ادبيا . فالنقد الادبي يختبر هذه العناصر والخبرات مجتمعة في نسيج واحد مكتمل هو الفن لا باعتبارها فكرا اجتماعيا او استعراضا بيانيا . اي ان كمال العمل الفني يتحدد ـ بالاضافة الى ما سبق ـ بقدرة كل من عناصره على تأدية وظيفته الخاصة ، والاسهام في تكوين العمل الادبي ككل اي اكسابه نوعيته . وهكذا لا يصبح الادب صورة ومادة او شكلا ومضمونا ، لان هذين التعبيرين بلغا من التعميم درجة يستحيل معها فهم العمل الفني والعمل النقدي على وجههما الصحيح ، ولان الفن في حقيقته مجموعة كبيرة من الخصائص المتفاعلة فيما بينها بصورة متناهية التعقيد . بحيث اذا لاحظنا صيغة تقريرية او حماسا هاتفا بالعمل الادبي ، لن نقول بان الاديب عنى بالمضمون اكثر من عنايته بالشكل ، بل سنؤكد ان هذا العمل الفني ككل لم يكن متكاملا . فالكاتب لم يعن ابدا بمضمونه على حساب الشكل ، وانما هو لم يتكامل بعد كفنان . وواجب الناقد هنا الا يكون ميكانيكيا في تصوره للادب والنقد ، فيقول ان القيمة الاجتماعية ممتازة والقيمة الجمالية هابطة ، بل ينبئنا باننا ازاء عمل فني رديء فقط ، ويبدأ رحلة شاقة مضنية داخل العمل الادبي ، ليدرس كيف كان هذا العمل رديئا . ربما كانت الرداءة نتيجة اختلال التوازن الوظيفي بين مجموعة العناصر المكونة للعمل الادبي ، وربما كانت الخبرة او الرؤية الاجتماعية من بين هذه العناصر المختلفة ، الا ان واجب الناقد هنا هو دراسة هذا الاختلال والتوازن ليضع يده في النهاية على الاسباب التي لم تجعل من هذا العمل فنا .

وعلى ضوء هذا المنهج نناقش القضية الاخيرة في المجال النظري لهذا البحث :

٣ ـ صلة الفن بالحياة

لم يغل احد من فلاسفة الجمال بغير الصلة الوثيقة بين الفن والحياة . حتى افلاطون ـ اله المثالية ـ جعل من الاشياء الجميلة في دنيانا ظلالا للجمال الاسمى في عالم المثل . اما ارسطو فدعا المأساة « تقليدا لعقل الانسان ، تستمد وجودها من عالم الحياة البشرية » . وقال شوبنهور « ان الموسيقى تعبير مباشر عن ارادة الحياة، والشعر اصدق تصويرا للطبيعة البشرية من التاريخ » (٤٢) فاذا كانت هذه هي آراء الفلاسفة المثاليين ، فانه جدير بنا ان نقتنع بما وصف به هربرت ريد الصلة بين الفن والحياة بأنها « ليست مقصودة ولا متكلفة، ولكنها تلقائية ، فالفن مظهر من مظاهر النشاط الاجتماعي المتعددة ، فاذا جرى على تلك المظاهر تغيير او تبديل تبعا لضرورة ملحة ، فكل هذا التغيير يجري على الفن ايضا ، ما دامت كل المظاهر قائمة على اساس دينامي واحد » (٤٣) . ولعل لفظة « التلقائية هنا اقرب الى بديهيات العلم القائلة بان افكارنا واحساساتنا احد اشكال المادة . واعمالنا الفكرية والفنية ـ اذن ـ جزء لا ينفصل عن الواقع المادي للحياة والكون والمجتمع والانسان ، وبالتالي فهي ليست انعكاسا لحركة هذه الاشياء ، بل هي نشاط متفاعل بالضرورة مع نشاطاتها . ولكل من هذه النشاطات سماتها النوعية المميزة : « الفن مثلا يتضمن نتائج معرفتنا للواقع ، لا بشكل مفاهيم كما هي الحال في العلم ، بل بشكل صور ، بشكل تمثيل جديد للحقيقة ، يكون تمثيلا مشخصا حسيا ، فرديا بصورة لا تضاهى (٤٤) » . وهذا التمثيل الجديد للحقيقة لا يتجزأ عن الحقيقة نفسها ، وان اضاف اليها شيئا جديدا .

لذلك لا ندعو ادبا ما بانه هادف ولا نتخيله مرآة للحياة ولا نطلب اليه ان يكون في خدمة المجتمع .. ان تلقائية الصلة الوثيقة بين الفن والحياة ـ كأحد اشكال واقعنا المادي ـ تلغي تلك الصفات التفسيرية ، وتعلمنا ان نستشعر بعمق الصلة القائمة بالفعل بين اشكال الحياة المختلفة ـ ومن بينها الفن ـ وهي صلة حية متفاعلة على الدوام . فاذا سئلنا : ولكن المراد من التعبيرات السابقة هو (على اي وجه) تكون الصلة بين الفن والحياة حتى يكون للاداب والفنون دور قيادي في حياة الناس ، بدلا من قيامها بهذا النشاط التلقائي العفوي ؟ هنا يدخل التساؤل في نطاق مختلف عن ميدان النقد الادبي والابداع الفني هو الصعيد الاخلاقي . ولا شك ان الاخلاق ـ باي تعريف او دلالة ـ عنصر حي من عناصر العمل الفني، الا ان الآثار الخلقية والاجتماعية والسياسية للفن ، يتعذر على الناقد ان يضمنها مجال اختصاصه . يقول لانسون « انه لوهم بعيد ان نعرض دفعة واحدة لتأثير مجموعة من المؤلفات على مجموعة من الوقائع ، فتأثير الادب الفرنسي في الثورة لا يمكن ادراكه الا عندما نكون قد رصدنا في صبر ، المبادلات العديدة التي حدثت بلا انقطاع بين الادب والحياة منذ سنة ١٧١٥ بل منذ سنة ١٦٨٠ الى سنة ١٧٨٩ . واذا كان للادب تأثير فيها ، فان ذلك لم يكن منه ككتلة واحدة، ولا على كتلة من الوقائع ، وانما كان بعدد لا حصر له من النفوس الفردية خلال اكثر من قرن » (٤٥) . على ذلك يستحيل ان تقرر في ثقة بان

ـ التتمة على الصفحة ٩١ ـ

(٤٠) Wellek (R.) and Warren (A.) : Theory of Litterature , p. 392

(٤١) المصدر السابق ـ نفس الصفحة .

(٤٢) Collingwood, (R.C.) : The Principles of art, p. 61

(٤٣) كتابه السابق (ص ١٤٩) .

(٤٤) ج. نيدوفيشين ـ كتابه السابق (ص ١٣) .

(٤٥) كتابه السابق (ص ٤٢)

الاسس النفسية للتذوق الفني

تتمة المنشور على الصفحة ٢٣ -

يجعلنا « نشهد » في شخصيته صفات لم نكن نشهدها ونحن نتعامل معه على انه ينتمي الى جماعة اخرى . وتدل دراسات تجريبية اخرى غير هذه وتلك على ان المدركات الواردة علينا عن طريق حواسنا المختلفة يصدق عليها هذا الوصف ايضا ، كما تدل الدراسات التجريبية التي اجريناها على عملية الابداع في الشعر على ان فعل الابداع ينظمه هو الاخر اطار خاص به . والنتيجة التي نستطيع ان نخرج بها من هذه الدراسات جميعا ان مفهوم الاطار لابد منه لتفسير جانب التنظيم في اي مظهر من مظاهر سلوكنا ، وان الاطار يكسب محتوياته دلالتها التي تملي علينا نوع سلوكنا نحوها . وهذا يصدق على عملية التذوق وما ندركه من قيم للاعمال التي نتذوقها .

ومن اهم صفات الاطار ان الصورة التي ينتظم عليها نكتسبها من خلال خبراتنا اليومية ، هذا صحيح بالنسبة لابسط اطر الادراك البصري كما انه صحيح بالنسبة للاطر التي تنظم اعقد مظاهر سلوكنا . ومن امتع التجارب في هذا الصدد تجارب سندن التي اجراها عام ١٩٣٢ على مجموعة من الاشخاص ولدوا فاقدي البصر ، وعندما بلغوا حوالي العشرين عاما اجريت لهم عمليات جراحية ابصروا على اثرها . هؤلاء اتخذ منهم سندن مادة طيبة للكشف عن ضرورة اكتساب اطار الادراك البصري نتيجة لخبرات متتالية استغرق بعضها شهورا حتى استطاع هؤلاء ان يتعرفوا على ابسط الاشكال الهندسية دون خلط بينها وبين غيرها . وقد كان الرأي السائد قبل ذلك ان تنظيم مجال الادراك البصري كما نشهده مسألة فطرية .

كذلك الحال فيما يتعلق بفعل التذوق للعمل الفني ، فالدلالة التقويمية التي ينالها هذا العمل في نفوسنا انما تتحدد الى حد بعيد بخصائص الاطار الذي اكتسبناه نتيجة لخبراتنا السابقة بتذوق هذا النوع من الاعمال الفنية . وقد فطن الشاعر الانجليزي المعاصر ت.س. اليوت الى هذه الحقيقة فقرر في اكثر من موضع من كتاباته النقدية ان الناقد الممتاز ينبغي له ان يجمع الى الحساسية الممتازة سعة الاطلاع على الشعر . وفي دراسة تجريبية نشرت في فرنسا عام ١٩٥٦ اجرى روبير فرانسيه تجارب على تذوق الموسيقى انتهت به الى القول بان الطلاب الذين تلقوا تمرينا سابقا على تذوق الموسيقى اكثر حساسية لادراك الوحدات الاساسية للقطعة الموسيقية من الطلاب الذين لم يتلقوا تمرينا من قبل او تلقوا قدرا ضئيلا من التمرين .

وتدل بعض القوانين الاساسية المنظمة للسلوك كما تدل نتائج بعض الدراسات التجريبية في عمليات الابداع على انه فيما يتعلق بالنشاط الفني لابد من اطر نوعية لتنظيم هذا النشاط . بمعنى انه لابد لمن يتصدى لتذوق الشعر من اطار يكتسبه من كثرة التعرض لخبرات يتلقى فيها الشعر ، ولا بد لمن يتصدى لتذوق الموسيقى من اطار يكتسبه من كثرة التعرض لسماع الموسيقى ، وكذلك الحال بالنسبة للتصوير والنحت وسائر الفنون جميعا . ان العمل الفني نظام من القيم ، هذا مانستنتجه من حديث وليك احد كبار النقاد المعاصرين . ولكن لكي ندرك هذا النظام لابد من ان نتعلم كيف ندركه ، شأن اي نظام اخر من القيم التي ندركها ونعيش من خلالها ، لاغنى لنا عن ان نتعلم كيف ندركها ، ونحن نتعلم ذلك فعلا خلال العمليات التربوية المختلفة « المقصودة وغير المقصودة » التي نجتازها منذ اول يوم في حياتنا حتى اللحظات الاخيرة في هذه الحياة مادام هناك تفاعل بيننا وبين مجتمعنا . نحن نتعلم من خلال هذه العمليات التربوية كيف ندرك القيم المنبثة في ارجاء حياتنا الاجتماعية العادية ونتعلم كذلك ان نتبنى بعض هذه القيم ونتعامل على اساسها . نحن لاندركها فحسب بل ندركها وننفعل لها . وهنا ينبغي الا تثير فينا كلمة التعلم صورة الدروس المرتبة واستخلاص القواعد المفصلة واحدة بعد الاخرى ، فالواقع ان هذا الطريق يؤدي الى اضعف النتائج اذا قسنا قوة النتيجة وضعفها بمدى تأثر سلوكنا الواقعي بما تعلمناه ، في حين ان كثيرا من الدراسات تشير الى ان التعلم من خلال مشاهدة النماذج هو من الاساليب الفعالة في تشكيل سلوك المتعلم .

وعلى هذا النحو نستطيع ان ننظر الى عملية اكتساب الاطار الفني. ان معظم التعلم في هذه العملية يتم عند معظم المتذوقين من خلال مشاهدة النماذج ، وبقدر ماتتنوع هذه النماذج في الشباب المبكر للمتذوق الناشيء ، وبقدر مايتلقاها هذا المتذوق بنظرة الاستكشاف وحب الاستطلاع يكون من الراجح ان ينمو في نفس هذا المتذوق اطار على درجة من الاتساع والمرونة تسمح له باعطاء الفرصة للاعمال الفنية ذات الاساليب المختلفة ان تثبت جدارتها في نظرة ، وان تجد لها مكانة معينة في التراث الفني (تراث الشعر او التصوير .. الخ) كما يحياه هذا المتذوق . والراجح ان مرونة هذا الاطار تتحدد كذلك تبعا لسمة المرونة العامة ومقدار مايتوفر منها في شخصية المتذوق بوجه عام .

على اننا وقد اشرنا الى ضرورة اكتساب أطر نوعية لتنظيم عمليات التذوق للاعمال التي تنتمي الى مجالات الفن المختلفة ينبغي الا يفوتنا ان هذه الاطر تؤثر في بعضها البعض ، وان ازدياد النمو في احد الاطر يمكن ان يؤدي – تحت شروط خاصة – الى التأثير في الاطر الاخرى التي اكتسبها الشخص ولكنه لم يولها من الرعاية والتنمية ما اولاه ذلك الاطار النامي . وعلى ذلك فالاطار المنظم لتذوق الموسيقى يمكن ان يؤثر في الاطار الخاص بتذوق الشعر وفي اطار الرقص ، كما ان الاطار الخاص بتذوق التصوير يمكن ان يؤثر في اطار تذوق النحت وهكذا . وهذه النتيجة تتفق وأحد القوانين الاساسية للعمليات المنظمة لآثار الخبرة ، كما انها تعتمد على ماوراء الحواس المختلفة (ذات التخصصات المتباينة) من اساس مشترك يمكن ان نسميه بالحساسية المشتركة Synesthesia وهو ماتكشف عنه دراسات تطور الجهاز العصبي عبر السلسلة الحيوانية وما تحدث عنه اريك هورنبوستل في مقال قيم بعنوان « وحدة الحواس» نشره منذ عام ١٩٢٧ . وكذلك تعتمد هذه النتيجة نفسها على وجود عناصر مشتركة في الاعمال الفنية على اختلاف مجالاتها ، لعل من اوضحها عنصر الايقاع . والراجح ان وجود هذه العناصر المشتركة يحقق درجة من التشابه بين عمليات التذوق في الفنون المختلفة يساهم بنصيبه في تيسير القيام بما يشبه عملية « التعميم » المنطقي ، غير ان التعميم هنا الصق بالحواس . والراجح كذلك اننا اذا تعمقنا هذه النقطة اكثر من ذلك استطعنا ان نتبين كيف ان التأثر والتأثير بين الاطر لايتم بينها جميعا بدرجة واحدة من الكفاءة ،بل يتم بناء على مابينها من تقارب وظيفي.

يكفي هذا القدر من محاولتنا حصر بعض الجوانب الرئيسية للاطار الثقافي لدى المتذوق . وقد اوضحنا في هذه المحاولة ضرورة فرض وجود الاطار كأساس لتنظيم عمليات الادراك جميعا بما في ذلك عمليات الادراك التذوقي ، كما اوضحنا كيف انه يتدخل في تحديد دلالة محتواه وكيف انه نوعي ومكتسب وان اكتسابه يتم غالبا من خلال ادراك النماذج ثم اوضحنا كيف اننا نحمل في نفوسنا عددا من الاطر النوعية لتنظيم كل مجال من مجالات نشاطنا السلوكي ، وان هذه الاطر تؤثر في بعضها البعض تحت شروط خاصة .

هذا الاطار الثقافي – الفني بوجه خاص – بالغ الاهمية ، لانه هو الذي يكسب خبرة التذوق دلالتها الوجدانية والعقلية ، ابتداء من حالة التهيؤ النفسي الى مجموع اللحظات التي يجتازها الشخص وهو يتذوق بالفعل عملا ما ، ثم يتدخل هذا الاطار بعد ذلك في تحديد النتائج او الآثار اللاحقة لهذه اللحظات . ولقد اوضحنا من قبل ان قليلا من الملاحظة الاستبطانية لحالة « التهيؤ النفسي » تدل على ان ابرز ما فيها هو انها نمط من الايقاع تستطيع ان تتلمس معالمه ولكن في غير وضوح . وربما جاز لنا الان ان نضيف الى ذلك شيئا جديدا بعد ان اوضحنا مفهوم الاطار ومهمته .

يبدو ان المادة التي يصنع منها هذا التهيؤ لا تزيد على ان تكون بعض المشاعر الوجدانية الناتجة عن اختلال في الاتزان العام للشخصية،

ولكن ليس كل ما يصدر عن هذا الاختلال من مشاعر وجدانية يمكن ان يصبح تهيؤا نفسيا مؤديا الى التذوق الفني . ان كثيرا من المشاعر تمر بنا نتيجة للحظات لا حصر لها من الاضطراب ومع ذلك لا نستطيع ان نتعرف عليها ، لا نستطيع ان نحدد لها شخصية ، انها تمر بنا فلا تورثنا غير القلق المبهم ، وقد تمر علينا مشاعر اخرى محددة الشخصية والموضوع بشكل لا يكاد يثير في نفوسنا أي تساؤل ، كأن اشعر بالغضب نتيجة لاهانة لحقتني ، او اشعر بالحسرة نتيجة لفرصة طيبة فاتتني ، وهذه ينتهي امرها غالبا بمواجهة المشكلة العملية في الموقف وايجاد الحل المناسب او التبريرات المناسبة لموقفنا منها . لكن هناك مشاعر تنتابنا لا تلبث ان تنتظم داخل احد الاطر الثقافية الفنية (او داخل اصولها المشتركة دون تحديد) التي نحملها ، عندئذ لا تلبث هذه المشاعر ان تكتسب بالنسبة لقدراتنا الادراكية سمة الايقاع . والراجح ان هذه النتيجة تتحدد تبعا لعدة عوامل منها ان تتوفر في هذه المشاعر صفات معينة مثل ان تكون متوسطة العنف غير محددة الموضوع ، ومنها ان تتوفر لدينا أطر فنية راسخة بحيث تستطيع ان تلتقط هذه المشاعر السابحة في نفوسنا ، والحال هنا كالحال فيما يتعلق بالوظيفة اللغوية ، كلما ازداد تمكننا من اللغة التي نستخدمها وازداد محصولنا منها ازددنا قدرة على ان نجد اللفظ او التعبير المناسب لاي معنى يدور بخلدنا .

على ذلك يبدو ان الاطار هو المفهوم العلمي الذي تقدمه الدراسات السيكولوجية الحديثة ، والمفروض في هذه الحالة ان يحتل هذا المفهوم مكانة مفهوم الذوق لانه يستطيع ان يقوم بالمهمة التي كان يقوم بها هذا المفهوم الاخير ، ويزيد على ذلك مهام اخرى يقوم بها من تفسير جوانب من التفاعل بيننا وبين الاعمال لم يكن مفهوم الذوق يتصدى لتفسيرها ، ولانه بالاضافة الى هذا وذاك ينتظم بصورة افضل من بناء المفاهيم التي تقدمها دراسات علم النفس الحديث .

وربما جاز لنا ان نضيف الى هذه المفاضلة اسبابا اخرى لا تنتمي الى نفس المجال الذي تنتمي اليه الاسباب السالفة ، ولكنها تنتمي الى مجال اقرب الى شؤون الصحة النفسية وازدياد حظ الشخص من التبصر بحقيقة موقفه . ذلك ان الاطار يشير بطبيعته الى نسبية موقف المتذوق ، وبذلك يزيل من الاذهان لبسا يثيره مفهوم الذوق في وضوح احيانا ودون وضوح احيانا اخرى ، وهو ان مستوى قدرتنا على تذوق الاعمال الفنية مسالة فطرية . فاذا ما أزيل هذا اللبس بدا الطريق واضحا في تفسير كثير من اوجه الخلاف بين النقاد والفنانين المبدعين .

*

ها هنا كنا نستطيع ان نتوقف وينتهي بنا الحديث عن عملية التذوق الفني . فقد تحدثنا عن لحظات التهيؤ النفسي التي تسبق التذوق (بمعناه الضيق) وتمهد له ، ثم تحدثنا عن لحظات ادراك العمل الفني ، وعن مفهوم الاطار الذي يحوي ذلك كله ويكسبه دلالته في تقويمنا . غير ان هناك حقائق سيكولوجية اخرى تتصل بهذا كله كما ذكرنا من قبل ولا يمكن اغفالها . ولئن كان بعضها لا يدخل في مفهوم التذوق بالمعنى الدقيق لهذا المفهوم مع ذلك فانها لحظات من سياق هذا التذوق ، هذا الى ان كثيرا من الاسئلة تثور حولها كلما طرح موضوع التذوق للمناقشة او التحليل . ومن هنا لا نستطيع ان نسقطها من حسابنا ، غير اننا نستطيع ان نحل انفسنا من الافاضة في الحديث عنها . هذه الاسئلة تتلخص كما قلنا من قبل في سؤالين رئيسيين ، هما :

أ – هل هناك استعدادات فطرية لاصدار احكام تقويمية على الاعمال الفنية . بعبارة اخرى ، هل يستند الحكم التقويمي في ميدان الفن على اسس فطرية ؟

ب – ما هي الطبيعة السيكولوجية للاثار التي تترتب على تذوقنا للاعمال الفنية ؟

فاما عن السؤال الاول فقد تناوله عدد كبير من الباحثين بمحاولات متعددة الاشكال والمستويات ، بدأت بمحاولات أقرب الى التأمل النظري (فيثاغورس) وتطورت حتى اصبحت دراسات تجريبية معملية . ومنذ ان بدأ فخنر هذه الدراسات التجريبية حوالي منتصف القرن الماضي نجد ان الخطوط العريضة للمنهج الذي استخدمه لا تزال هي التي يتبعها الباحثون المحدثون . ويتلخص هذا المنهج في عرض عدد من النماذج الفنية على عدد من الافراد ويطلب اليهم المجرب ان يفاضلوا بين هذه النماذج ويرتبوها ترتيبا تصاعديا او تنازليا حسب تقويمهم لها ، ثم يحاول الباحث ان يتبين ما اذا كان هناك اتفاق عام او قريب من العام على ترتيب معين . والصورة التي اجريت بها هذه التجارب لا ترضي عددا كبيرا من المشتغلين بمسائل الفن والنقد والثقافة بمعناها العريض ، ووجه الاعتراض الذي يثيرونه عادة ان النماذج المستخدمة في هذه التجارب لا تمثل الاعمال الفنية في شيء يعتد به ، فقد استخدمت في بعض التجارب اشكال هندسية بسيطة مثل مجموعة من المستطيلات ، واستخدمت في تجارب اخرى الوان بسيطة ، في حين ان العمل الفني يتمثل جوهره في البناء الذي تدخل فيه عناصر الشكل المختلفة . ولهذا الاعتراض وجاهته التي لا يمكن انكارها ، غير ان القائلين به ينسون شيئا هاما ، وهو ان البدايات الاولى في البحث العلمي – ايا كان ميدانه – لا بد وان تكون متواضعة ، والمهم هو منهج هذه البحوث ومستقبلها .

وقد اجريت بالفعل بعض التجارب على نماذج فنية معقدة مثل بعض اللوحات الملونة وغير الملونة ، وتبين من هذه التجارب ان الافراد الذين يحسنون ترتيب النماذج الشكلية البسيطة ترتيبا يتفق مع الترتيب الشائع لدى الاغلبية هم انفسهم الافراد الذين يرتبون الاعمال الفنية المركبة ترتيبا يتفق مع ترتيبها الشائع لدى الاغلبية. بعبارة اخرى ان هناك ارتباطا بين قدرة الفرد على ترتيب النماذج الشكلية البسيطة وبين قدرته على ترتيب الاعمال الفنية المركبة . ومعنى ذلك اذن ان تجارب النماذج البسيطة ليست مبتورة الصلة ولا عديمة الجدوى تماما بالنسبة لمسائل التذوق الفني بمعناه الصحيح .

وقد نشر أيزنك (من جامعة لندن) نتائج بعض هذه التجارب ، وكان تعليقه عليها انها تشير الى وجود اساس مشترك بين الافراد يقيمون عليه احكاما جمالية متشابهة ، وان هذا الاساس فطري غالبا . غير ان هذا الاستنتاج الاخير يبدو غير مقنع او على الاقل غير ملزم ، ولا يزال بامكاننا ان نقيم في مواجهته استنتاجا اخر مضادا ، مؤداه ان هذا الاساس المشترك اساس حضاري . وقد ناقش ايزنك امكانية هذا الرد ورفضها ، غير ان حججه ليست مقنعة تماما . وعلى ذلك فالمسألة لا تزال تنتظر مزيدا من البحث . وربما كان المطلوب الان هو اجراء بحث انثروبولوجي يحسم الموقف بمقارنة الاحكام الجمالية عبر عدد من الحضارات . هذا عن مسألة الاسس الفطرية للاحكام التقويمية في الفن .

*

اما عن مسألة الاثار (البعيدة نسبيا) المترتبة على تذوقنا للاعمال الفنية فربما كان من أهم هذه الاثار تدعيم أطر التذوق الفني لدينا وتنميتها ، مما يفتح امامنا آفاقا تتجه نحو زيادة تمكن هذه الاطر من انتشال ابسط موجات الاضطراب الوجداني وصياغتها في صورة تهيؤ لتذوق جديد . بعبارة اخرى ان التذوق يزيد من قدرتنا على التذوق ، ومعاشرة الفن تزيد من قدرتنا على السيطرة على وجداناتنا وما يكتنفها من تهاويم ، وذلك بتنظيم نشاطها في مسالك من شأنها ان تجعل لهذه الموجات قيمة بناءة .

ان لهذه النتيجة اهمية كبرى بالنسبة للمشتغلين بامور الصحة، وانتظام حياة الفرد في الجماعة . ان للتذوق الفني قيمة بيولوجية لا يمكن انكارها (ولو انها لا تخص كثيرا اولئك المشتغلين بما هو داخل خبرة التذوق) ، ألا وهي اعادة الاتزان الى الطاقة البشرية في مجملها لا في احد مستوياتها دون مستوى اخر . من هنا ، ومن هذه الزاوية ، نجد ان جذور الخبرة التذوقية الفنية تمتد نحو الماضي

عبر الاف السنين ، ونجد بوادرها الاولى ماثلة في خبرة الانسان البدائي وهو يؤدي بعض الطقوس ثم يشعر بعد ذلك باستجماع طاقاته .

ولقد كان أرسطو يعرف هذه الجذور ويعرف الوظيفة الاجتماعية للفن ، وكذلك رتشاردز في العصر الحديث ، من اكبر النقاد الادبيين ، ومن افضل من تكلموا في الاثار النفسية الاجتماعية المترتبة على خبرة التذوق الفني ، وكان يقول ان الفنون من أهم الوسائل في توسيع افق الحساسية الانسانية ، ذلك انها قد تتيح للناس افضل فرصة للتعاون فيما بينهم ، ومن خلالها يمكن للعقل ان ينظم نفسه بسهولة لا مثيل لها .

*

وبعد ــ فهذا تخطيط اولي لعملية التذوق الفني في الشعر بوجه خاص ، وقد اوضحنا في هذا التخطيط ما دعانا اليه ، فالكتابات السابقة في الموضوع على ثرائها تتسم بالجزئية في تناول المشكلة وبالاعتماد اساسا على التأمل النظري . ثم بدأنا بتحديد الانسجة الرئيسية في خبرة التذوق ، وانتقلنا الى الحديث عنها واحدا بعد الاخر . فتحدثنا عن حالة « التهيؤ النفسي » التي تسبق التذوق مباشرة وبينا كيف انها تنطوي على جانب سلبي واخر ايجابي ، وان الايجابي يكشف عن خاصيتين هامتين فيها ، هما خاصيتا الايقاع والدافع . ثم انتقلنا الى الحديث عن ادراك القصيدة ، وعن الالتقاء بينه وبين حالة التهيؤ ، وتبينا كيف انه يبدأ « بتوجه » قوامه احساس بمجموعة من القيام ، واستباق يشبه التنبؤ ، وهو في ذلك يخضع للقوانين الاساسية للادراك ، وأوضحنا مدى أهمية عامل الالفة الناتج عن تكرار تذوقنا للعمل الواحد (تحت شروط خاصة) ، اذ يؤدي الى تنمية خبرة التذوق معتمدا على عاملين سيكولوجيين : احدهما عامل القدرة على نسج التفاصيل ، والاخر عامل المرونة في شخصية المتذوق ، وأوردنا ذكر بعض العوامل النفسية الاخرى التي تساهم في خبرة التذوق بمعناها الضيق المحدد . وانتقلنا بعد ذلك الى الحديث عن الاطار الثقافي الفني لدى المتذوق باعتباره اساسا هاما لتنظيم خبراته التذوقية جميعا واكسابها دلالتها التقويمية . وأفضنا بعض الشيء في الحديث عن أهم خصائصه ووظائفه ، وانتهينا الى انه المفهوم العلمي الذي ينبغي ان يحل محل مفهوم الذوق. واخيرا تحدثنا عن مسألة الاستعدادات الفطرية لاصدار أحكام تقويمية على الاعمال الفنية ومدى صحة هذه الدعوى من وجهة نظر البحوث التجريبية ، ثم عن الاثار ــ البعيدة نسبيا ــ المترتبة على عملية التذوق .

هذه هي خلاصة بحثنا وما ينطوي عليه من مقترحات . ولسنا ندعي انه يحتوي على اجابات واضحة محددة على الاسئلة التي يثيرها العقل في هذا الميدان ، لكننا قصدنا ان نرسم خريطة للطرق التي نعتقد انها تؤدي الى الحصول على هذه الاجابات ، وذلك على ضوء بعض الدراسات السيكولوجية الحديثة .

مصطفى سويف

كلية الاداب ــ جامعة القاهرة

المراجع

هذه قائمة بالمراجع الرئيسية التي يعتمد عليها هذا المقال والتي يمكن الرجوع اليها للاستزادة في بعض نقاط خاصة :

١ ــ فيما يتعلق بالرجوع الى عرض تاريخي للاراء والنظريات التي تناولت طبيعة خبرة التذوق الفني في الفكر الاوروبي يمكن الرجوع الى :

Bosanquet, B. **A History of Æsthetic,** London : G. Allen & Unwin , 2nd ed. 1949

٢ ــ اما في الفكر العربي فيمكن الرجوع الى الباب الثاني من الكتاب الاتي :

« الاسس الجمالية في النقد العربي » تأليف عز الدين اسماعيل، القاهرة : دار الفكر العربي ، ١٩٥٥ .

٣ ــ فيما يتعلق بقانون « القصور الذاتي » النفسي ، ومفهوم « الكف الرجعي » يمكن الرجوع الى :

Eysenck, H.J. **The Structure of Human Personality,** London Methuen, 1953

٤ ــ اراء سبنجارن ووليك ووارن التي اشرنا اليها يجدها القارىء في المرجع الاتي :

Wellek, R. & Warren, A. The Analysis of the Literary work of Art, 8me - 110

Spingarn, J.E. The New Criticism, 111 - 132.

[In **Modern Criticism,** R. Rushdy ed. Cairo : Anglo - Egyptian, 1952

٥ ــ التجارب التي اجراها آسن على كيفية ادراكنا للاشخاص الاخرين يجد القارىء تلخيصا وافيا في الفصل الثامن من كتابه :

Asch, S.E. **Social Psychology,** New York : Prentice-Hall, 1952

٦ ــ وعن القوانين الاساسية للادراك كما اوضحها علماء الجشطلت نجد ما يأتي :

Wertheimer , M. Laws of Organization in Perceptual Forms In **A Source Book of gestalr Psychology** W.D. Ellis ed. London : Kegan Paul, 1958 , 71-88

٧ ــ وعن اهمية مفهوم الاطار وخاصة فيما يتعلق بالنشاط الفني الابداعي والتذوقي يستطيع القارىء ان يرجع الى الفصل الثاني والفصل الرابع من الباب الثاني من : « الاسس النفسية للابداع الفني » تأليف الدكتور مصطفى سويف ، القاهرة : دار المعارف ، الطبعة الثانية ، ١٩٥٩ .

كذلك يستطيع الرجوع الى :

« العبقرية في الفن » تأليف الدكتور مصطفى سويف ، القاهرة : الادارة العامة للثقافة (وزارة الثقافة والارشاد القومي) ، ١٩٦٠ .

٨ ــ اما عن تجارب المفاضلة التي اجريت حديثا وعن محاولة بيركوف معالجة موضوع التذوق الفني للوصول الى وضع معادلة رياضية له فقد قدم آيزنك تلخيصا لا بأس به في الفصل الثامن من كتابه :

Eysenck, H.J. **Sense and Nonsense in Psychology,** Penguin Books, 1957

٩ ــ والكتاب الاتي من اعمق المؤلفات السيكولوجية التي كتبها ناقد ادبي حول موضوعنا :

Richards, I.A. Principles of Literary Criticism, London : Kegan Paul , 1934.

ويمكن الرجوع فيه الى الفصول ١٦ و ١٧ و ١٨ و ١٩ بوجه خاص.

هل لدينا مذاهب ادبية !

ـ تتمة المنشور على الصفحة ٣٢ ـ

على القديم او فردية محضة تسترضي النزعات الفردية ولا تستنهضها ، وهذه لاحساب لها في تاريخ الفكر حين نعتد بالادب ورسالته .

على ان المتتبع لتاريخ هذه المذاهب في امعان يتجلى له ان القيم الفنية سارت مطردة التقدم في كنف هذه المذاهب الادبية . وذلك لمطابقة الاجناس الادبية المختلفة لتطور الفكر ونضج الوعي لدى الاجيال المتعاقبة ، ثم لاداء النقد الادبي الموجه رسالته في التمهيد للانتاج الادبي الجديد ، وفي الاشادة بنواحي الكمال الفنية ، وتبصير جمهور العصر بها . وكان دعاة هذه المذاهب من كبار الكتاب والنقاد في وقت معا ، على مالهم من اطلاع واسع على تاريخ الفكر والفن ، واحاطة بحاجات العصر ، وايمان رسالتهم الانسانية والفنية .

فاذا رجعنا بعد ذلك كله الى ادبنا ونقدنا ، لنتساءل عن قيام مذاهب ادبية على حسب ما اوضحنا من معنى ، تبين لنا في يسر ان ادبنا القديم لم يكن فيه ماينا ظر المذاهب الادبية الغربية . ولن نطيل بذكر ماهو مشهور من ان نقدنا القديم لم يكن يعنى بسوى جزئيات العمل الادبي ، دون التفات الى وحدته ، او تقديم فني على حسب هذه الوحدة ، فضلا على تقويمه الاجتماعي ، حتى ان « المقامة » ـ وهي في بنيتها الفنية جنس ادبي اجتماعي بطبيعته كان يمكن ان ينهض برسالة انسانية تشبه رسالة القصة الفنية او المسرحية ـ قد سار في طريق هين الشأن هو وصف حيل المتسولين ، ورؤية المجتمع من خلال نظراتهم المتحللة التي لاتعبأ بقيم خلقية ، ثم سرعان ما انصرف ذلك الجنس الى المماحكات اللفظية والمناقشات اللغوية والبلاغية العقيمة . ونعتقد انه لو كان في النقد القديم وعي بمعنى الادب الموضوعي ، وربط بين الادب والمجتمع ، والمام بالاصول الفنية الخاصة بوحدة العمل الادبي ، لتطور هذا الجنس على نحو ماتطورت قصص الشطار Picarisca في الادب الاسباني والاداب الاوروبية الى قصص عادات وتقاليد ، ثم الى قصص القضايا الاجتماعية في عصر الرومانتيكيين ، ثم الواقعيين فيما بعد (١) . وليس هذا سوى مثل يوضح نقص النقد العربي القديم ، ولا نريد التفصيل فيما هو معلوم لدى من له المام بالنقد العالمي ، والنقد الحديث .

اما في ادبنا الحديث ، فقد سبق ان اشرنا الى ان نهضتنا الادبية بدأت في اواخر القرن الماضي . وقد خرجنا فيها من نطاق ادبنا الى الاداب العالمية نمتاح من مواردها الفنية الكبيرة ، ونسترشد بها في معالم التجديد ، لنكمل ادبنا الموروث ، وفاء لتراثنا ، ومسايرة للنهضة العالمية في الفن والادب ، كما حرصنا على مسايرتها في العلوم والنظم العامة القويمة . ولم يكن في هذا كله مدعاة لمأخذ كما زعم من لا علم له بطبيعة التجديد . فهذه سنة سارت عليها الاداب العالمية كلها قديمها وحديثها ، وهي ان تأخذ وتعطي ، وتتبادل التأثير والتأثر . وهذه هي السنة الرشيدة التي تساير طبيعة الاشياء في عصور النهضات . وكان علينا ان نختار من بين موارد كثيرة في الاداب العالمية ، بعد ان كانت قد سبقتنا الى النهوض قرونا طويلة . وقد تأثرنا بها جميعا تأثرا مثمرا أكيدا . ولكنه تأثر غير منهجي .

ولبيان مجرى هذا التأثر في معالمه العامة ، علينا ان نلم بمراحل تطورنا الادبي في اجناس الشعر الغنائي ، والمسرحية ، والقصة ، في ايجاز واجمال ، في حدود مايتيح لنا ان ننتهي الى احكام عامة فيما نحن بسبيله ، اذ لا مجال الى التفصيل الذي يتجاوز حدود المقال .

وكان طبيعيا أن نبدأ نهضتنا الادبية في **الشعر الغنائي** . ذلك انه اعرق جنس ادبي ورثناه عن اسلافنا . وكاد يكون وحده مشغلة نقادنا القدامى ، ولنا فيه تركة غنية بألوان من النقد وصنوف التقليد في القديم ، وفينا خلف من الشعراء يقومون على هذه التركة لاسلافهم بالتثقيف وطلب درجات الكمال فيها . وواضح ان التجديد في جنس ادبي موروث أيسر منالا من خلق اجناس ادبية جديدة . وقد رأينا معالم التجديد في شعرنا الغنائي تمشي على استحياء لدى خليل مطران (١٨٧٢ ـ ١٩٤٩) ، في دعوته في مقدمة ديوانه الى الوحدة العضوية وصدق التجارب لدى الشاعر ، ثم في تجاربه التي يعبر فيها عن الامه تعبيرا اصيلا ، فيرى الطبيعة مرآة لنفسه الآسية ، ويناظر بين مناظرها وأحاسيسه كما في قصيدته : « المساء » ، وكذا في التجارب ذات الطابع الانساني والاجتماعي ، مثل قصيدة : « في تشييع جنازة » ، وفيها يأسى لشاب انتحر غراما ، وكأنه يشيد بقدسية الحب ، وينعي على المجتمع أن تقف تقاليده وآفاته عقبة في سبيل المحبين المخلصين . وفي قصيدة « الجنين الشهيد » يرثي لفتاة زلت بسبب الفقر ، وأدت بها الزلة الى ارتكاب جريمة لتتخلص من طفلها . ثم في قصائده الموضوعية التي يتغنى فيها بالبطولة والحرية ، وتشف عن آرائه في الوطنية ، وفي قصائده الاخرى التي يصف فيها الطبيعة ، ويدرك الحب على انه نظام الكون ، فقوة الجذب ليست سوى تعبير علمي عن الحب غير الواعي بين الاشياء ، وهذا الحب روح الوجود كله ، ولكنه يبلغ درجة الوعي في الانسان وحده .

وهذه كلها نزعات وخواطر رومانتيكية (١) ، لا يتسع الوقت لرجعها الى مصدرها العام من نزعات الرومانتيكيين وآرائهم ، وقد كان للرومانتيكيين كذلك قصائد في قالب قصص يتخذونها سبيلا لبث آرائهم ومشاعرهم (٢) .

وقد وضحت نزعات التجديد اكثر من ذلك في ادب شكري والعقاد والمازني ، وفي نقدهم ، كما اتضحت في ادب المهجريين ونقدهم كذلك . وعلى الرغم من ان الاستاذ العقاد كان اكثرهم وضوحا ، واعمقهم نظرة في نقده فيما نرى ، فانه من المستطاع اجمال اتجاهات النقد فيما كتب هؤلاء جميعا في هذه النقاط : الدعوة الى الوحدة العضوية في القصيدة ، والى اصالة الشاعر في رجوعه الى ذات نفسه ، وتصوير مشاعره وافكاره بصور مستمدة من تجاربه وبيئته ، لا يلجأ فيها الى تقليد الاقدمين او مجاراة الاخرين ، والى استمداد تجاربه كذلك من بيئته ، وصدق شعوره فيها ، فلا يصح له ان يسخر فنه للمناسبات التقليدية التي لا يجد لها صدى

---

(١) انظر لبيان ذلك كله كتابي : الادب المقارن ، الطبعة الثانية ، ص ٢٠٢ ـ ٢٠٦ ، ٢١١ ، ٢١٥

(١) انظر كتابي : الرومانتيكية ، الباب الثاني ، الفصل الاول والرابع

(٢) كما في قصيدة Rolla لالفريد دي موسيه ، وهي من النماذج التي يحتذيها مطران في كثير من قصائده القصصية ذات القضايا الاجتماعية .

في ذات نفسه ، او التي يستجيب فيها لما يفرض عليه من خارج نطاق ذاته . ويجمع ذلك كله انهم كانوا يدعون الى الصدق الفني في التصوير ، ثم صدق التجارب في موضوعاتها .

ثم كان لهؤلاء الفضل في توضيح معنى الخيال ، وانه انتاج الصور الصادقة ، وهي السبيل الى وصف اعماق النفس وحقائق الكون ، فالخيال بذلك غير الوهم وغير التخيل كما فهمه نقاد العرب القدماء . والصور الصادقة التي هي من نتاج الخيال بهذا المعنى لا تقوم على الشبه الظاهري الحسي ، ولكنها تثير شعورا نفسيا يتجاوز هذه المظاهر . وقد دعوا جميعا الى ضرورة الاطلاع على الاداب العالمية لاستكمال النواحي الفنية في الادب القومي .

وهذه كلها نزعات رومانتيكية كذلك . وجلها يرجع الى النواحي الفنية ، لا الى النواحي الاجتماعية . وليس وراءها ادراك فلسفي كلي يوحد ما بينها على نحو ما نعلم في فلسفة الرومانتيكيين .

وفي الحق لم ينهض الشعر الغنائي في الاداب الغربية نفسها برسالة اجتماعية كالتي أدتها المسرحية او القصة . واذا كان شعر الرومانتيكيين ذا طابع اجتماعي ، فانما يرجع ذلك الى فلسفتهم العامة التي سبق ان اشرنا اليها ، وهي تقوم على الاعتداد بالفرد ومشاعره في وجه نظم المجتمع الظالمة . وقد كان المسرح هو الجنس الادبي الذي اضطلع اولا بعبء الرسالة الاجتماعية لدى الرومانتيكيين ، ووجد صداه القوي في جمهورهم وتليه في ذلك القصة . ولما جاءت البرناسية حصرت رسالة الشعر الغنائي في تصوير المثل العليا تصويرا موضوعيا محكم الاداء بحيث يتوجه به الى الصفوة . وكذلك فعلت الرمزية الغربية ، ولكن في طابع ذاتي لم يبالوا فيه كثيرا بسواد الشعب . ولما جاء الوجوديون حديثا أعفوا الشعر من الالتزام ، وقصروا الالتزام على القصة والمسرحية .

وقد تناهى هذا الميراث العالمي الى شعراء جماعة « أبولو » سواء في مجلتهم : « ابولو » (من عام ١٩٣٢ حتى عام ١٩٣٥) أم في دواوينهم . ونزعتهم في جملتها رومانتيكية ذاتية او اجتماعية ، وتخللتها بعض النزعات الرمزية . وكانت نزعات التجديد عند اكثرهم أوضح في الانتاج الادبي منها في النقد الادبي ، على عكس جماعة الديوان بعامة ، اذ ظهرت دعوات التجديد اقوى واعمق في نقدهم منها في أدبهم .

ونحب هنا ان ننبه الى ان مواطن التجديد في الدعوات السابقة كلها ، وهي تدور حول نواح فنية في جوهرها ، كانت من المواضع المطروقة منذ الرومانتيكيين وطلائعهم من الفلاسفة والنقاد . فلم يكن من فرق في تلك الاداب بين الثقافة الانكليزية والفرنسية في هذه الاتجاهات الفنية جميعها ، الا في تفاصيل تهمنا فيما نحن بسبيله . فتأثير مطران او غيره في معاصريه او لاحقيه لا يعدو ان يكون تنبيها للوعي الفني ، لامتياح ذوي المواهب من الموارد الاصيلة في أدب الغرب . واذا كان لبعضهم فضل السبق الى التجديد فليس له اثر كبير في التأثير . اذ كان هؤلاء يستطيعون الرجوع الى مصادر التجديد بانفسهم ، وكانوا قادرين على هذه الافادة من منابعها الاصيلة ، بل منهم من كان يجمع بين الثقافتين الانكليزية والفرنسية ، كابراهيم نباجي مثلا .

وشعرنا الغنائي المعاصر متأثر بحركات غربية احدث من الحركات السابقة ، ولكن هذا التأثير غير منهجي ايضا . فقد رأى السيرياليون — عقب الحرب العالمية الاولى — ان الشعر ذو رسالة ، ولكنه صورة المسائل التي لا تستطيع المعارف الانسانية ان تتجاوزها .. وفيه البرهان على ان شيئا يتجلى ويتألق في احلك الظروف وافدحها ليأخذ الطريق على اليأس (١) . وعلى الشاعر عندهم ان يبحث عن الوسيلة التي يتوصل بها الى «نقطة تلاقي حلمه الشعري بالحقيقة ، والى جلاء الصلة بين حلمه والواقع ، ليوحي في شعره بالحقيقةالمطلقة » ، وهي ما يسمونه فوق الحقيقة (٢) . وهذه نظرة تتمشى مع فلسفتهم في الحياة والوجود .

وعقب الحرب العالمية الاولى ظهرت كذلك دعوة في روسيا تحدد للشعر الغنائي غاية خاصة . وقد سبق ان ذكرنا ان للشعر الغنائي غاية لدى الاوروبيين نفسهم في ضوء فلسفتهم العامة ، كما عند الرومانتيكيين والبرناسيين والرمزيين والسيرياليين . ولكن هذه الدعوة التي ظهرت في روسيا تجعل الشعر الغنائي ذا غاية اجتماعية واقعية محددة . وصاحب هذه الدعوة في روسيا هو « ماياكوفسكي » الذي دعا الى ان الشرط الاساسي لانتاج الشاعر هو « ظهور مسألة من مسائل المجتمع لا يتصور حلها الا بمساهمة الشعر في حلها » . وفي هذا تحديد جديد لنوع التجارب فيالشعر الغنائي. فالتجربة فيه يجب أن تتجاوب مع الوعي الاجتماعي لجمهور الشاعر . وفي مثل هذه التجربة لا يظهر الشاعر ذاتيا محضا ، بل يكون وعيه مرآة للمجتمع وما يشغلهمن امور عامة . وكان « ماياكوفسكي » في ذلك لسان حال الثورة الروسية . وقد طبق دعوته في شعره الحر ، وثار فيه على تقاليد الاوزان القديمة (٣) ، وقد ظهر صدى هذه الدعوة في فرنسا بين الشعراء الذين ضاقوا بالقطيعة بينهم وبين جمهورهم . وكان ذلك حوالي عام ١٩٣٥ (٤) .

ويظهر صدى ذلك في الشعر المعاصر ، في نوع التجارب ، وفي الموضوعية ، وفي التعبير عن الوجدان الاجتماعي ، أما بوصف الموقف وصفا موحيا ، واما عن طريق عنصر قصصي . ولكن حجج شعرائنا المعاصرين في الدعوة الى الشعر المطلق ، والشعر الحر ، ترجع اسسها الفنية الى الرمزيين ، في فلسفتهم في الايحاء وطرقه . وكثيرا ما تتنوع تجارب شعرائنا المعاصرين من هؤلاء المجددين ما بين ذاتية عاطفية ووجدانية اجتماعية. كما ان واقعيتهم غالبا ما تختلط بالرمزية في وسائل ايحائها الفنية (٥) .

وواضح من استعراضنا الموجز لمراحل التطور في

---

(١) انظر : F. Alquié : La Philosophie du surrealisme, Paris 1953, P. 194 - 195.

(٢) انظر : Pierre Reverdy : Circonstance de la Poesie article publié dans : R. de L'Arche, n. 12, nov. 1946 Cahiers Du Sude, XI, février 1955.

(٣) انظر مثلا : Chales Corcet : La Litt. Russe, Paris, 1951, P. 182 - 183

(٤) انظر : Gaëtan Picon : Panorama des Idées Contempraines, P. 413 - 414

(٥) انظر كتابنا : المدخل الى النقد الادبي الحديث ، الطبعة الثانية صفحات ٤٨٢ — ٤٨٧ ، ٥١٩ — ٥٢٦ ، ٥٣٩ — ٥٤٣ والمراجع المبينة به .

الشعر الغنائي ، انه على الرغم من جهود التجديد الكبيرة التي بها اتصل شعرنا بتيارات التجديد العالمية ، لم تقم فلسفة مذهبية تدعم اصول الشعر الغنائي فنيا او اجتماعيا ؛ ثم ان جمهور الشاعر لم تتحدد معالمه في أي منها . على ان كثيرا من هؤلاء الشعراء النقاد قد خالفوا دعواتهم النقدية في ادبهم . فنرى في كثير من قصائدهم رجوعا الى الشعر التقليدي ، شعر المناسبات في اخيلته وصوره . ولا يتجلى في كثير من قصائدهم معنى الوحدة العضوية كما فهمها اصحاب المذاهب التي نقلوا عنها . وكثيرا ما كانوا يزاوجون في تأثرهم بين مذاهب ادبية كثيرة ، كالرومانتيكية مع الرمزية ، او الرومانتيكية والواقعية الجديدة . كما ان اتباع الواقعية الجديدة كثيرا ما لجأوا الى تجارب اجتماعية لم تتجاوب مع ذات انفسهم ، رغبة في ان يعدوا مجددين ، فكانت كأنها مفروضة عليهم من خارج ذاتهم ، وفي هذه الحال تتساوى مع اشعار المناسبات القديمة في منافاتها للصدق الفني والواقعي معا . وهذا هو اخطر ما يتعرض له الشعر المطلق عن ضعف في الاداء ، فجاءت موسيقاه مجدبة عاجزة عن القيام بوظيفتها الفنية . وفهم بعضهم من الرمزية انها تشبيه حذف احد طرفيه ، عن ضحالة في الثقافة ، وكسل ذهني ، فأساؤا بأدبهم الى دعوتهم ، كما كشفوا عن اثرتهم في الحرص على تجديد لم تكتمل لديهم اسسه الفنية والفلسفية ، ولم تنضج فيه عقيدة راسخة برسالة أنسانية للشعر .

وكذلك الحال في ادب المسرحيات والقصص . وهما جنسان ادبيان كان لمجددينا فضل خلقهما في ادبنا العربي الحديث .

ففي **المسرحية** لم ننهج منهجا معينا له دعامة فلسفية، لا من الناحية الاجتماعية ، ولا من الناحية الفنية . وكان طبيعيا ان نتأثر اولا بالكلاسيكية في الترجمة والخلق ، لانها مذهب غير ثائر ، ولكننا ما لبثنا ان تأثرنا معها بالرومانتيكية في الناحية العاطفية ، او في المسرحيات التاريخية التي تشيد بالماضي الوطني او القومي . ونذكر مثلا لتنوع هذا التأثر على غير منهج مسرحية شوقي : مصرع كيلوباترة : ففيها وحدة الزمان والمكان من الكلاسيكية ، وفيها الدفاع عن كيلوباترة والقاء تبعات اخطائها اما على « شرميون » في اشاعة الانتصار كذبا في موقعة اكتيوما ، واما على « ألمبوس » في زعمه لانطونيوس انها انتحرت ، واما على الشعب في فشل سياستها على اثر هزيمة انطونيوس دون ان يقوم الشعب من نفسه بعمل ايجابي في الحرب . وهذه كلها نزعات كلاسيكية . وفي المسرحية بعد ذلك عنصر الملهاة يزدوج مع عناصر المأساة ، وهو مبدأ فني في الدراما الرومانتيكية . ولا زالت رمزية الاستاذ توفيق الحكيم تختلط بقضايا رومانتيكية ، كما في مسرحية «شهرزاد»، واوديب ، او تختلط النزعة الواقعية برومانتيكية حالمة كما في رحلة الى الغد . وفي مسرحيته : « نهر الجنون » يضطر الملك ووزيره الى الارتواء من النهر الذي ورده الشعب جميعا ، وفي ذلك تظهر قضية طغيان المجتمع على الفرد ، وهي قضية رومانتيكية ، كما انها هي نفسها قضية وجودية ، ولكنا لا نستطيع تحديد فلسفة الاستاذ الحكيم فيها : اهي رومانتيكية ام وجودية ؟ وشتان بين الفلسفتين .

وعلى الرغم من الاتجاه العام نحو الواقعية في مسرحياتنا المعاصرة ، ليست هذه الواقعية خالصة ، كما انها لا تقوم على فلسفة فنية او اجتماعية تحدد معالمها ورسالتها ، كما سنمثل له بعد قليل بأمثلة تنطبق على المسرحية والقصة معا .

اما **القصة الفنية** في ادبنا الحديث فقد بدأت رومانتيكية الطابع ، في الناحية العاطفية ، او في الاشادة بالماضي الوطني . ولم نتأثر فيها بالرومانتيكية في ثورتها الاجتماعية ، اذ لم تكن الظروف مهيأة بعد لتلك الثورة . ومن امثلة التأثر الرومانتيكي في المنهج الفني ، قصص « جورجي زيدان » التاريخية ، فهو يقفو فيها منهج « ولتر سكوت » أبي القصة التاريخية في اوروبا في العصر الرومانتيكي ، ولكن جورجي زيدان لا تظهر في قصصه نزعة الاشادة بالماضي العربي القومي ، على نحو ما كان يفعل الرومانتيكيون ، ويمثل النزعة العاطفية الرومانتيكية محمد حسين هيكل في قصته : « زينب»، وكذا الاستاذ محمد فريد ابو حديد في قصصه التاريخية .

وخير من يمثل الاتجاه الواقعي في قصصنا الحديثة هو الاستاذ نجيب محفوظ . وقد اتخذ شخصيات بعض قصصه نماذج لاجيال مصرية متعاقبة يصفها من خلالهم، ويصور فيهم الشخصيات البرجوازية في نقائصها ، وبؤسها وجهودها الكادحة المعوقة . مثل قصة : « خان الخليلي » «وزقاق المدق» « وبين القصرين » و«السكرية» و « قصر الشوق » . وهو في نزعته الواقعية هذه متأثر بأمثال أرنولد بنت A. Bennett (١٨٧ – ١٩٣١) في قصصه المسماة : « قصص المدن الخمس » Tales of Five Towns وقد اصدرها عام ١٩٠٥ ، وفي قصصه الثلاث الاخرى المسماة : Clayhanger وقد اصدرها من ١٩١٠ – ١٩١٦ – كما انه متأثر كذلك بالكاتب القصصي الآخر جالسورثي Galsworthy (١٨٦٧ – ١٩٣٣) في سلسلة قصصه التي عنوانها جميعا : الملهاة الحديثة ، وهي تابعة لسلسلة قصصه الاخرى التي اطلق عليها : تاريخ بطولة اسرة فورسايت The Forsyte Saga التي بدأت تظهر تباعا منذ عام ١٩٠٦ – على ان هذين الكاتبين الانجليزيين ومن نحا نحوهما متأثرون ببلزاك في ملهاته الانسانية La comédie Humaine وهي عنوان مجموعة قصصه، ومتأثرون بعده باميل زولا في قصص أسرة « روجون ماكار » ثم بجول رومان في قصصه التي تحمل اسم : « ذوو الارادة الخيرة » Les Hommes de bonne Voonté وهذا اتجاه واقعي عام تبعنا فيه تيارا عالميا بفضل الاستاذ نجيب محفوظ .

على ان بعض قصصنا الواقعية النزعة لا زال يشوبها طابع رومانتيكي . ونضرب مثلا هنا بقصة : « جمهورية فرحات » ، للكاتب الاستاذ يوسف ادريس . وهو من خيرة كتابنا الذين يمثلون هذه النزعة الواقعية فيما يكتبون . وقد صاغها الى مسرحية فيما بعد . فهي مثال كذلك للمسرحية الواقعية المختلطة بعنصر رومانتيكي . وهي قصة يحيكها « الصول فرحات » للمؤلف المحجوز في القسم . تقطع حكايتها لوحات اجتماعية واقعية قاتمة تصف ما ساد المجتمع من انحلال وفساد ، وتتمثل في شخوص مقدمي الشكاوي القادمين الى القسم ، ولكن هذه الحكاية نفسها حلم رومانتيكي يحيكه فرحات على انه مشروع فيلم سينمائي يتلخص في قصة فقير مصري

امين رد خاتما الى ثرى هندي ولم يتقبل منه مكافأة ، فاشترى له ذلك الثرى - حين عاد لبلده - عدة اوراق من « يانصيب » كبير ، وربحت احدى هذه الاوراق مليونا من الجنيهات . ويسوقها الثرى الهندي الى المصري الامين في شكل سلع ثمينة يوسق بها سفينة ، ويحسن المصري التجارة في هذه السلع ، فتربح ربحا كبيرا ، فيؤسس شركات بخارية للنقل المائي ومصانع عديدة ، يحسن فيها معاملة العمال فتعم بينهم السعادة . ويتنازل فرحات في النهاية عن كل ثرائه لعماله السعداء . وبذلك تتأسس جمهورية فرحات الاشتراكية ، وواضح ان هذه القصة حلم رومانتيكي تسوده المصادفات ، بمثابة الهرب من واقع الحياة الاليم التي يحياها فرحات واضرابه . والاسس الفنية للقصص والمسرحيات الواقعية تأبى مثل هذا التصرف القصصي كل الاباء . ولا شبه بين هذا الحلم الرومانتيكي وبين الواقع الرومانتيكي في قصة مدام بوفاري (١) مثلا ، كما انه لا شبه بينه وبين حلم « ميتيا » (٢) في قصة ديستيوفسكي : « الاخوة كارامازوف » . ذلك ان قصة مدام بوفاري الرومانتيكية مبررة في تفاصيلها باحداث عصرها وواقعه ، وحلم « ميتيا » رهيب قاتم يبعث اريحية تلك الشخصية ليتراءى له من وراء البؤس المروع بريق الامل البعيد في مستقبل الانسانية السعيد .

ومن هذا العرض العام لمظاهر التجديد في ادبنا الحديث ، عرضا كان لا بد لنا فيه من الاكتفاء بالخصائص المجملة واللمحات السريعة ، يتضح ان مظاهر التجديد هذه - على ما لها من قيمة ، وعلى ما استتبعت من جهد كبير محمود من كبار كتابنا الذين وصلوا ادبنا بالادب العالمي - لم تتبع تيارا فنيا متكاملا محدد المعالم ، ولم تدعمها فلسفة تمثل الاتجاه الفكري للعصر ، ولم يضع مؤلفوها نصب اعينهم جمهورا خاصا يؤمنون بمثله ايمانهم بذات انفسهم .

ولن نعدو الحقيقة اذا لحظنا ان من كبار كتابنا ونقادنا المحدثين من كانت تدفعهم الى التجديد عوامل تتصل بذات انفسهم . فهم ينشدون التفوق على سواهم ، بورود منابع الآداب العالمية ، وتمثيل ما يستطاع هضمه منها . فكانت الأثرة وحب التميز هما اهم البواعث لهم على البحث عن وسائل الاجادة والابتكار في مصادرها من الآداب الكبرى . على ان الخصومات الشخصية عند بعضهم كانت من الدوافع كذلك على التعمق في دراسة نقد تلك الآداب للكشف عن نواحي التخلف في ادب من رأوهم في مجتمعنا ظاهرين ذوي مكانة تفوقهم في المجتمع على تخلفهم دونهم في ميدان التجديد . ولهذا نرى كثيرا من كبار نقادنا وطلائع مجددينا يخلطون بنظراتهم القيمة العميقة مهاترات واباطيل دفع اليها الحسد تارة ، وغذتها الغايات الفردية المحضة تارات أخرى ، فكان ولاء هؤلاء الكتاب لانفسهم اكثر من ولائهم للمجتمع ومطالبه ، وطغت الأثرة عندهم على عقيدتهم في المجتمع وعلى العمل لقيادة وعي العصر نحو آماله المنشودة . فلم يحاولوا ان يصدروا في ادبهم عن ادراك فني فلسفي اجتماعي يحدد نزعة انسانية عامة، على نحو ما رأينا في المذاهب الادبية العالمية .

وسبب آخر لعدم توافر المذاهب الادبية في معناها الصحيح في ادبنا المعاصر يرجع الى تخلف النقد الادبي بعامة . وقد سبق ان اشرنا الى ان النقد العربي القديم تركة غارمة ؛ على ان اكثر الكتاب الخالقين عندنا ليسوا بنقاد ، ولا يُعْنَون بالنقد ، بل يهونون من شأنه والقائمين به . وهذا على خلاف ما الفنا في المذاهب الادبية العالمية، اذ ان كل كبار الكتاب لديهم نقاد في وقت معا .

ومهمة النقد الحديث شرح وتعليل ، ثم توجيه يدعمه الشرح والتعليل . ولا غنى لمن يريدون ان يضطلعوا بأعبائه من احاطة بالميراث الفكري والفني في مصادره الكبرى العالمية . وهذه الجفوة بين الكتاب والنقاد عندنا اسفرت عن فجوة فاصلة بين الانتاج الادبي والوعي العام الانساني به لدى الجمهور ، مما ادى الى بلبلة عامة في فهم الاعمال الادبية الناضجة وتقويمها تقويما كاملا صحيحا .

ومهمة وصل ادبنا ونقدنا بالآداب العالمية - على وجه كامل - تتطلب جهدا كبيرا ، اذ ان علينا ان نقطع في فترة نهضتنا الادبية القصيرة ما قطعته الآداب الكبرى العالمية في قرون طويلة تلافيا لتخلفنا طوال هذه القرون . ولهذا نرى بيننا من يعيشون بأفكارهم في النقد والادب في عصور متخلفة عن عصرنا ، ويضللون بآرائهم ونقدهم وعي الجمهور . ومن هؤلاء من يستخفون بما يلقون من اراء ، فيصدرونها على حسب ما عرفوا من مدلولات الالفاظ ، وصور الحقيقة والمجاز ، زاعمين ان النقد كالادب « في نظرهم » ، ليس سوى ذوق ذاتي يتمتع به كل من يفهم اللغة ويفرق بين شعرها ونثرها ، وما اغنى النقد في نظرهم عن فلسفة فنية او اجتماعية ، او عن احاطة بمجالات النفس الانسانية والمجتمعات ، وكان للطليعة من نقادنا فضل التنبيه الى ضرورة الاطلاع على الآداب والنقد العالميين لكل من يتصدى للادب ونقده ، ولكن هذه الدعوة البديهية لما تتضح بعد حق الوضوح لدى القائمين بأمر التعليم في معاهده العربية العامة والعالية .

ومشكلة الجمهور بعد ذلك لم تذلل بعد . وقد بينا في صدر هذا المقال ان الطبقة الاجتماعية ليس لها وجود في الادب ما لم يكن من الميسور للكاتب ان يتحدث اليها لا يتحدث عنها ، وما لم يتوجه الى وعيها هي ، لا الى من هم بمثابة القائمين عليها من سادتها ، فلا بد ان يتوافر للشعب شيء من الذوق الادبي ، بالمامه بالادب ، ومعرفته بغاياته ورسالته وتمكينه من فهم اللغة بوصفها اداة فنية لتصوير آمال الامة وقيادة وعيها . وهذا الجمهور لا يتمثل في المتخصصين فحسب ، بل في فئات الشعب المختلفة ممن درسوا في تعليمنا العام. وهو ما لم يتهيأ بعد توافره في هذا التعليم ، وهو الذي يُعِدُّ الجمهور كي يتهيأ لهذه التربية الادبية الفنية . ولا يزال كثير منا لا يقرؤون القصص او يذهبون لمشاهدة المسرحيات الا لانها مسلاة ومضيعة لاوقات الفراغ . ويتطلب التغلب على هذه الصعوبة تعاون جهود الحكومات والجامعات العربية في تعليم اللغة ، وفهم الادب فهما صحيحا شاملا ، لا يقف عند اغراض الشعر التقليدية كما ورثناها عن اسلافنا ، بل يتجاوز ذلك الى فهم رسالة الادب الانسانية كما هي في الادب الحديث ، وكما استقرت ورست اصولها في الآداب العالمية .

وفي فرنسا يفرض على تلامذة المدارس الثانوية دراسة كبار الكتاب العالميين غير الفرنسيين ، ودراسة تأثير هؤلاء في الادب الفرنسي ، مع شرح نصوص لهم مترجمة وبيان تأثيرها . وقد جاء في ديباجة مناهج هذه الدراسة لعام ١٩٢٥ هذه العبارة التي ننقل هنا ترجمتها : « والذي يهمنا حقا ان يعرف التلميذ اولا - مهما تكن اللغتان الاجنبيتان اللتان اختارهما - شيئا عن كبار الكتاب غير الفرنسيين. قبل ان يترك التعليم الثانوي ، ليتعرف على امتداد تاريخنا الادبي في

---

(١) قد ترجم الاستاذ الدكتور محمد مندور هذه القصة الى اللغة العربية .

(٢) انظر ص ٤٤٣ - ٤٤٤ من الترجمة الفرنسية ، باريس ١٩٤٨ .

غيره من الآداب وشيئاً من علم الاداب المقارنة ، وهو علم يختص التعليم العالي – فيما بعد – باكمال الدراسة فيه ، ولكن لم يعد من الممكن ان يجهل عقل مثقف منهج هـذا العلم وغايته » . وذلك ان هؤلاء الدارسين في التعليم العام هم الجمهور ، او نواته المثقفة الرشيدة . وهم الذين اليهم يتوجه الكتاب والنقاد برسالتهم الانسانية والقومية في المستقبل ، كي يقودوهم قيادة حرة كريمة عن طريق الادب والفن . وهذا هو الطريق لتوجيه الوعي العام نحو تأدية رسـالته الانسانية الرشيـدة .

وحينذاك سيحفز الجمهور العربي كتـابه الى التعمق والبحث والخروج من نطاق الذات الى الاستجابة لمطالب ذلك الجمهور ، كمـا حدث للكتّاب في عصر الانتقـال من الكلاسيكية للرومانتيكية ، حين حفزهم جمهورهم الى ترك الطبقة الارستقراطية التي كانوا يعيشون على هامشها ، فلم يعودوا يقتنعون بمكانهم المتواضع فيهـا بعد ان رأوا الطبقة البرجوازية التي هم منهـا تنمو ، ويعمق وعيها ؛ فنزلوا الى ميدان الكفاح معها ، واسهموا في تحقيق مطالبها ، عن طريق الدرس والتعمق لامكانياتها ، وعن طريق بلورة الفلسفة التي تمثل روح عصرهم جميعا كي يصوروا مثلها في ذلك الادب .

ومن اجل ذلك كله نعتقد ان الحـاجة ماسة لعقد مؤتمرات عامة من ذوي الثقافات المتعددة ، يعاد فيهـا النظر في مناهج دراسة لغتنا وادبنا واعداد مدرسيهـا واكمال ثقافة المشرفين عليها في معاهد التعليم كلها العام منها والعالي ، نسـاير في تلك المناهج احدث ما تتبعه الامم الكبرى في تعليم ابنائها لغاتها العالمية وآدابها .

وآنذاك سيفرض جمهور القراء عندنا على كتّابهم ادراكا مشتركا لمطامحهم ، وسيستجيب لهم هؤلاء الكتـاب بنوع من الوعي المشترك يصورون فيه هذه المطامح ، تبعا لفلسفة مرجعهـا الى ما يتبلور في مجتمعنا نفسه من اتجاهات تحتمها حياة العصر ومكـانة العرب منه واهدافهم الانسانية والقومية فيه .

واستجابة الكتاب الى ما يفرضه العصر من مطالب مدعّمة بفلسفة مشتركة لا مساس فيها بحرية الكتاب واصالته وذاتيته . فما ابعـد الفرق – مثلا – بين بيرون وهوجو وموسيه وفيني على الرغم من انتمائهم جميعا الى المدرسة الرومانتيكية ، وكذلك شأن زولا وبلزاك والاسكندر دوما الابن من الواقعيين . واصالة سارتر تميزه عن جبريل مارسـل وسيمون دى بوفوار من الوجوديين وهكذا .

ومجرى هذا الوعي المشترك لا يفرض على الكاتب شيئا خـارج نطاق عمله الفني . اذ ان الكاتب الاصيل الذي يعيش بوعيه في عصره لا بد انه مستجيب لمطالب العصر فيما يكتب ، بخاصة فيمـا يتعلق بالقصة والمسرحية ، وهما الجنسان الادبيان الطاغيان على الاجناس الادبية في الادب العالمي المعاصر ، وطبيعة العمل الفني فيهما تستلزم خروجا من نطاق الذات ، واحاطة بالنفس الانسانية ، والمجتمع وحالاته. فاذا اردنا من الكاتب ان يدرس فيها عصره ومشكلاته ، ويصدر فـي ذلك عن فلسفته وتفكيره السليم الذي لا يغترب به في قومه ، فاننـا لا نعدو ان ندعوه الى ما يجب ان يفرضه هو على نفسـه من صدق واقعي ، مما هو مرآة الاصالة الحق ، وهي الاصـالة التي اجمعت المذاهب الادبية العالمية كلها – على اختلافها – على وجوب توافرها في العمل الادبي الاصيل .

وحين يخرج الى الوجود المذهب الادبي العربي في معناه الكامل، فانه سيفيد حتما من المذاهب الادبية الغربية في فلسفة الفن والفكر والمجتمع ، وفي انتاج ادبي مكتمل فنيا تتوافر له كل هذه الدعـائم، على نحو ما اوجزنا في صدر هذا المقال . وفي انتظار ميلاد ذلـك المذهب الجديد ، علينا ان نمهد للنضج الفني في معـاهدنا بدراسة تلك المذاهب الادبية العالمية دراسة عميقة شاملة ، وان ندعو الكتّاب الى دراستها دراسة كاملة ، حتى يتلاقى كتاب العربية مع جمهورهـا في كفاح عام للظفر بغاياتهم السامية الوطنية ولبلورة فلسفة مشتركة تتراءى في تفكيرهم وفي صور آدابهم ، وهـذه هي فرصتنا الفريدة لقيادة الوعي العربي العام من داخل نطاقه الى مثله العليا ليتسابق للوصول اليها مع قادته ، عن اقتناع وصدق وكرامة لا يهدده فيهـا طمع الدخلاء فيه ، ولا عداوة المتآمرين عليه ...

القاهرة

محمد غنيمي هلال

الموضوعية والنقد

تتمة المنشور على الصفحة ٣٠

يحسب الفرق في « الكينونة » نفسها . والمعرفة اخيرا في نظر الغربي الحديث نشاط مستقل ، منفصل عن غيره بينما هي تستتبع ، في نظر الهندوسي ، وتستلزم تغيرا في جميع مظاهر حياته ، وطراز معيشته .

ذلك يعني ، بتعبير اخر ، ان الادباء والشعراء والنقاد ومن اليهم من رجال الفكر واهل الثقافة ، يشكلون في اطار الحضارة الهندية « طبقة » خلقت لما يسرت له ، او يسرت لما خلقت له ، فهم يستقون من طبيعتهم ، في الدرجة الاولى ، كل ما ينتجون . ولكنهم يلتقون مع كل الناس التقاء عفويا في دوافعهم ، وبواعث سلوكهم التي تتلخص في اربعة : ١ – آرثا (الثروة ، الخيرات المادية) ، ٢ – كاما (الشهوة، المحركات المعنوية ، الحب ، الخ ...) ، ٣ – دارما (الواجب ، المتع الذهنية والروحية) ، ٤ – موكشا (الخلاص ، التحرر ، التسامي) .

ووظيفة الفن – كما فهمها الهندوس – ان يمثل لكل انسان نفسه وموضعه في حركة الكون الشاملة ، والذين يعنون به اناس أرقى في سلم الكائنات ، أو هم طبقة أعلى من غيرها ، وهدفها ان تكسو الحقيقة ثوبا يجذب اليها الاباعد عنها ، بعد ان ظهر عجز الاكثرية من البشر عن حبها عارية ، مجردة .

ليس الفن اذن غاية في نفسه لدى الهندوس ، وانما هو يسعى وراء تجديد العالم ، وبنائه على اسس جديدة ، عن طريق العاطفة ، وهو اذ يغير الانسان ، اي يغير ذات الانسان ، لا يمثل العالم فقط ، وانما يجدد ايضا قواه ، وينشىء له مثالا في كل ذات .

وهكذا ، نجد وراء كل نقد هندوسي ، مبدأين أساسيين مترابطين أوثق الترابط : الاول ، التطابق بين الفن والعالم ، وما يخلقه هذا التطابق من متعة . والثاني ، ايجاد احتكاك عاطفي بين الفرد والقوانين الكونية الشاملة . وكلاهما يفيدان في التحليل الاخير ، ان الفنان صاحب « صناعة » ، تماما كما فهمه العرب ، وان اتقان الصناعة يقتضي معارف معينة ، والنقد الادبي كالفن الشعري ، يقوم اول ما يقوم ، على علم باللغة ، وحسن استعمال الكلمات .

ومعيار هذا الاخير – حسن استعمال الكلمات – انما هو التأثير الذي يحدثه الاثر الادبي في نفس القارىء ، أو قدرته على « تغيير » ذات القارىء . ولن يكون النقد ، بعد هذا كله ، شيئا سوى التعبير عن انطباعاته كقارىء ، في جانب ، وبيان التقنيات الصناعية التي يستخدمها الاديب او المؤلف لتغيير ذات قارئه .

أينتج من ذلك ان النقد ذاتي ، خالص في ذاتيته لدى الهندوس؟

– الواقع انه يستعلي على الذاتية والموضوعية ، ويمزج بينهما في اطار التفكير الهندوسي ، على نحو يعسر فهمه ، لان الهندوسي – فنانا كان أم ناقدا – انما يصرف همه الى « الذات » بحكم الجو الفكري العام الذي يهيمن على حضارته ، ويخضع له خضوعا عفويا شاملا ، وموضوعات الشاعر الهندوسي انما هي هاتيك الاشياء الغامضة التي لا يبلغها العلم ، ولا يحلم بالوصول اليها ، كالاحاسيس بالغيب ، والاصوات الداخلية ، والمناجاة التي تنبعث في سريرته ، ويهزأ بها الناس – في مناطق حضارية اخرى – كما كان يهزأ بها فاليري من قبل ، ولا يولونها أدنى اهتمام ، مع انها في واقع الامر ، وفي نتيجته الموضوعية هي المحور الذي يدور عليه سلوك الانسان... وبالتالي سلوك الفنان وانتاجه . والعمل الحقيقي للناقد ، ان يستجلي هذه الخفايا وراء الاثر الفني ، ليساعد الفنان على اداء رسالته ، بما يوضح من جمال ، ويبين من قيم ، أو يكشف من عيوب ....

غير ان « التأويل » هو لعنة النقد في كل حضارة ، وهو الذي يحول بين النقد والموضوعية في سيرة كل ناقد . والتأويل هنا يعني تلك النزعة الى فهم الاشياء بوحي من فكرة مسبقة ، او عاطفة مركزة ، او رغبة ذاتية لا تتصل بالواقع الموضوعي للاشياء المنقودة ، وتقوم في نفس الناقد او ذهنه منفصلة عن العالم الخارجي وما يدور فيه .

اليك هذه الحكاية التي يرويها صلاح الصفدي في شرحه لامية الطغرائي : « أنشدت بعض المولعين بالكيمياء قول القائل :

أعيا الفلاسفة الماضين في الحقب
أن يصنعوا ذهبا الا من الذهب
أو يصنعوا فضة بيضاء خالصة
الا من الفضة المعروفة النسب
فقل لطالبها من غير معدنها
أضعت نفسك بالتنكيد والتعب »

فقال لي : صدق لو لم يكن الذي يدبره الصانع في أصله ذهبا بالقوة ، لما صار ذهبا بالفعل ! فقلت له : هذا من باب التأويل واخراج اللفظ الظاهر عن الصريح الى ما لا يفهم منه الا بالاحتمال ، والصريح لا يعارض بالمؤول ، ولو اراد الانسان ان يجعل معلقة امرىء القيس مرثية في قط ، أو غزلا في فيل ، لما أعجزه ذلك ! »

وأظن ان هذا العيب الذي يتحدث عنه صلاح الصفدي ، وهو « اخراج اللفظ الظاهر عن الصريح الى ما لا يفهم منه الا بالاحتمال » هو الذي يجعل كل نقد ، أدبيا كان ام اجتماعيا أم سياسيا ، بعيدا عن التأثير ، غريبا عن الصواب ، مضطرب الموازين والاحكام ، وجاءت المذاهب الادبية الحديثة كالرمزية والسريالية ، تتلمس في انشاءاتها طرق « الاحتمال » وتسلكها في تعابيرها الفنية ، وتقنياتها الادبية ، مما فتح امام النقاد ابواب التأويل ، وجعل اللجوء اليه عملا مشروعا في فهم الاثر الفني وتحليله وتقييمه ، ورأينا من ذلك العجب العجاب، كأن يحسب الشاعر انه لم يفهم قصيدته ، وان فلانا الناقد هو

الذي هداه الى ما كان يقصد منها .

هذا الضياع الحديث بين الذاتية والموضوعية ، الناجم عن التأويل سواء كان مشروعا او غير مشروع ـ هو الذي حول النقد الى « فن » في نظر الكثيرين ، وحرمه صفة الثبات والارتكاز والتوازن وأساء الى النقاد ، وحجب عنهم الثقة في بعض الاوساط ، وجعلهم في وضع مرجرج لا يملك الا ان يستقل عن العلم ، ولا ان يستعصم به ، ثم لا يرقى الى الفن ، ولا يأخذ مكانه في مجالاته ومغانيه .

ـ ٥ ـ

بيد ان ثمة واقعا يمكن الاستناد اليه في تقرير الصفة المميزة للناقد ، وبالتالي في اعطائه المكان الذي يستحقه نشاطه ، وهو ان يستخدم « فكره » في العرض والتحليل والفهم والموازنة ، ويستخدم « ذوقه » في التقييم والتقدير ، ويستخدم « ضميره » في الحكم والمفاضلة . . ولكن مادته الاساسية هي « الفكر » .

انه واحد من اولئك الذين يعملون فكرهم في الامور والاشياء والحوادث عامة ، قبل ان ينصرف الى مراس الادب ، او التأليف ، فاذا توجه الى الكون وما يدور فيه انبثقت في ذهنه تساؤلات ، وقامت لديه اعتراضات ، واذا توجه الى المجتمع كان شأنه معه لا يختلف عن شأنه مع الكون ، وربما قويت فيه هنا التساؤلات والاعتراضات لدرجة يشارف معها الشاعرية ، واذا توجه الى النفس والحياة لم يكن لاعتراضاته وتساؤلاته ، من شفاء الا في التعبير عنها ، ومحاولة تغيير واقعها . وتلك هي قصة اشهر المفكرين ، وأبعدهم أثرا في تكوين الاجواء الفكرية العامة ، والتيارات الشعورية السائدة .

هل كان من شأن الغزالي سوى انه أعمل فكره فيما كان يدور حوله من اراء ومعتقدات دينية ؟! وهل كان من شأن روسو سوى انه اعمل فكره في المجتمع من حوله وقام بمحاولة نقض للقواعد والاسس التي بني عليها المجتمع ، فنهض يصلح ـ وفق ما رأى ـ اوضاع الاجتماع والتربية والسياسة ؟! وهل كان من شأن كنط سوى انه اعمل فكره في طرائق التفكير المتبعة حتى أيامه ؟!

كان الغزالي ناقدا ، وكتابه « تهافت الفلاسفة » لا يعني شيئا غير نقد للفلاسفة ومسالكهم ، وكان روسو ناقدا ، ومؤلفاته كلها من « العقد الاجتماعي » الى « اميل » الى « هيلوئيز الجديدة » انتقادات مريرة ، مشحونة بالعواطف الغيرية التي لا يعجبها ما يجري في حياة الناس واوضاع الاجتماع البشري ، واراد منها صاحبها ان تقوم الاعوجاج ، وتصلح الفاسد . وكان كنط ناقدا مرة لما سماه « العقل المحض » ومرة لما حسبه « العقل العملي » ، وعن طريق ملاحظاته على العقل البشري في حالتيه : الخالصة ، والعملية ، افضى الى وضع مبادئه التفكيرية والاخلاقية . والمعري نفسه ـ وان استخدم الاسلوب الشعري ـ لم يكن سوى ناقد لظواهر الكون والمجتمع واساليب العيش وطرائق التفكير والاخلاق .

هنالك اذن قاسم مشترك يلتقي على صعيده النقاد أجمعون ، هو استخدام « الفكر الشخصي » في النظر الى ما يدور في الكون ، ويجري في المجتمع ، ويخالج النفس ، وتعج به حياة الانسان جملة وتحليل هذه الاشياء العامة ، وتقييمها والحكم عليهامن زاوية خاصة .

وعندما يستخدم المفكر فكره الشخصي في مواجهة النشاطات الانسانية كالادب مثلا الذي لا يعدو ان يكون نشاطا انسانيا ، ويأخذ في درس ظواهره وتعليلها ، تصبح الآثار الادبية ، « مادة » يسلط عليها فكره ، كما يسلط المهندس الزراعي فكره على التربة وجيولوجيتها والمناخ الذي تتقلب فيه ، ليحكم آخر الامر مثلا فيما يصح ان يزرع فيها ، او لا يصح ...

وهنا ، يظهر دور « المعارف » لا المعرفة الواحدة ، التي يحيط بها الناقد ، فهو لا يملك ان « يتذوق » شيئا لا يعرفه ، او يحكم على تجربة لم يعانها ، او يحلل مركبا لا يدرك العناصر التي يتكون منها ، وقديما قال الشاعر العربي :

لا يعرف الشوق الا من يكابده ولا الصبابة الا من يعانيها

والآثار الادبية لا تنطوي على معلومات (لغوية ، وبيانية ، ونفسية) وحسب ، وانما هي تحفل ايضا بتقنيات في الحوار ، والعرض ، وايماءات وتلميحات واشارات لا سبيل الى ادراكها بالعلم وحده ، وانما تحتاج الى « حس » خاص ، ينشأ اكثر ماينشأ عن معاناة للادب نفسه من جهة ، وللحياة المعبر عنها في الادب ، من جهة ثانية .

وهذا الحديث الذي جرى بين الشاعر البحتري وعبيدالله بن عبدالله بن طاهر ، يوضح المعنى الذي نشير اليه . قال عبيدالله يخاطب البحتري :

ـ يا أبا عبادة ! أمسلم أشعر أم ابونواس ؟

ـ بل أبو نواس ، لانه يتصرف في كل فن ، ويتنوع في كل مذهب ، ان شاء جد ، وان شاء هزل ، ومسلم يلزم طريقا واحدا لا يتعداه ، ويتحقق بمذهب لا يتخطاه .

ـ ان احمد بن يحيي المعروف ب « ثعلب » لا يوافق على هذا !

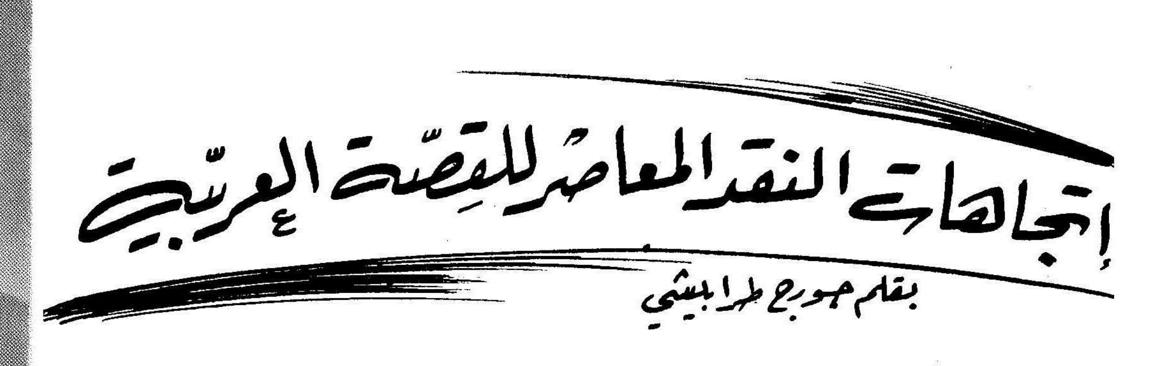
ـ ليس هذا من علم ثعلب واضرابه ممن يحفظ الشعر ولا يقوله، وانما يعرف الشعر من دفع الى مضايقه !

ونحن نجد اليوم ان الصواب في جانب البحتري ، وهو لو عمم وقال : « انما يعرف الفن من دُفع الى مضايقه » لما أخطأ ، فالقاص يفهم تجربة القاص ، والموسيقي يعرف ما يعاني الموسيقي ، وهلم جرا ...

ذلك كله يردنا الى ان النقد لا يكون موضوعيا الا بشروط ثلاثة : الاول ، ان يكون الناقد مفكرا ، والثاني ان يكون ملما بجملة العلوم المتصلة بالفن الذي ينقده ، والثالث ان يكون ممن مارسوا الانتاج الفني .

اما اخلاق الناقد ، وتصريفها لاحكامه ، وعلاقتها بطرائق عرضه وتحليله وتقييمه للآثار المنقودة ، فهذا كله ما لا سبيل الى انجلائه الا مع الزمن ... غير ان الاولوية تبقى ، في كل عصر ومصر ، للحكم الموضوعي الذي لا يتأثر بهوى ، ولا يميل الى مذهب ، ولا يعتمد على الاحتمال والتأويل .

عبد اللطيف شراره



ثمة كلمة لا بد ان اقولها في بداية هذه الدراسة ، وهي انني حاولت جهدي ان اقصر هذا التخطيط السريع للاتجاهات النقدية الحديثة على نقاد الفن القصصي . ولكن لا بد من الاشارة ايضا الى ان معظم النقاد الذين تناولتهم هذه الدراسة كانت لهم جولاتهم في عالم الشعر ايضا ، بل ان كثيرين منهم نقاد شعر اكثر منهم نقاد قصة .

ان اية محاولة للحديث عن الاتجاهات النقدية الحديثة ، واعني بها الاتجاهات التي وجدت ولا تزال في الفترة الواقعة بعد الحرب العالمية الثانية ، لا بد ان يسبقها حديث عن الفترة السابقة لهذه الفترة ، واعني بها الفترة الواقعة بين الحربين العالميتين .

ان النقد في طبيعته الاساسية ديالكتيكي . اي ان له وظيفة اجتماعية ، كما ان الادب الابداعي هو وظيفة اجتماعية قبل كل شيء . وطبيعة النقد الديالكتيكية تبرز كافضل ما تبرز عندما يبلغ الصراع الديالكتيكي ، والحديث هنا عن الادب ، اوجه ، اي عندما تأخذ مدرسة ادبية جديدة في فرض نفسها على المجتمع ، كرد على مدرسة ادبية سابقة استنفدت وظيفتها ، وكتعبير عن مرحلة جديدة في المجتمع دعا اليها التطور الاجتماعي . وعلى هذا الاساس ، فان طبيعة النقد الديالكتيكية تفرض ان يكون النقد سلبيا تهديميا من ناحيته الاولى ، وايجابيا بناء من ناحيته الثانية .

والدارس لفترة ما بين الحربين يستطيع ان يلحظ بسرعة ان السنين التي تلت الحرب العالمية الاولى قد شهدت ازدهارا قويا في النقد العربي ، وما « الغربال » لميخائيل نعيمة و « الديوان » للعقاد والمازني الا دليل شبه كلاسيكي على ذلك . ولعلنا نستطيع ان نجزم ان النقد كان متخلفا الى حد مريع قبل ظهور هذين الكتابين ، ليس لديه ما يتحدث به عن شوقي ومدرسته الا بان يصفه بأنه « امير الشعراء » وكفى المؤمنين شر القتال !

لقد كانت مدرسة شوقي ، المدرسة الكلاسيكية الحديثة المقلدة ، هي التي سادت في فترة ما قبل الحرب العالمية الاولى . ولكن التطورات الاجتماعية وعلى الاخص صعود الطبقة الوسطى وثورة ١٩١٩ وانهيار الخلافة العثمانية والصلات الثقافية المتعاظمة مع الغرب ، كل ذلك استدعى وجود قيم ادبية جديدة تكون اكثر انسجاما مع المرحلة الاجتماعية الجديدة ، واكثر تعبيرا عن التطور الاجتماعي الجديد .

ولقد عبر ميخائيل نعيمة في « الغربال » الذي ظهر عام ١٩٢٣ ، عن ذلك الانقلاب الذي طرأ على الحياة الثقافية ، وذلك عند حديثه عن « ديوان » العقاد والمازني ، اذ قال : « عرفت ان مصر مصران لا واحدة . مصر لها ميزان بكفة واحدة ومقياس بطرف واحد ، ومصر لها ميزان بكفتين ومقياس بطرفين .. ان مصر هذه – مصر الثانية – قد قامت اليوم تناقش الاولى الحساب ، فانتصبت واياها امام محكمة الحياة ، وسلاحها الوجدان الحي ، ومحكمتها الحق ، كأنها تقول لها : « اما ان تثبتي لي حقك باعتباري فاسكت . او أريك كل ما فيك من زيف فتسكتين » . وبعبارة اخرى ان مصر تصفي اليوم حسابها مع ماضيها » .

وسكتت مصر ، مصر الاولى ، لانه كان لا بد لها ان تسكت ، فسنة التطور الاجتماعي لا مرد لها .

وهكذا انهارت المدرسة الكلاسيكية ، وقامت المدرسة الرومانسية . وعن طريق هذه العملية الديالكتيكية بعث النقد من رقاده ليهدم ما انتهت اليه وظيفته ، وليبني ما يدعو اليه التطور الاجتماعي الجديد .

واستطاعت المدرسة الرومانسية ان تثبت اقدامها حتى نهاية الحرب العالمية الثانية ، حيث تعرضت بدورها الى ماتعرضت اليه المدرسة الكلاسيكية قبل ثلاثين عاما .

وعلى اثر تصفية المدرسة الكلاسيكية عاد النقد يسير سيرا هينا . وظل على هذه الحال الى ان كان ا لمنعطف الديالكتيكي الكبير الثاني ، عندما اجتاحت الحركة الاستقلالية البلاد العربية عند نهاية الحرب الثانية ، ودعا التطور الاجتماعي الى قيم ادبية جديدة تحل محل المدرسة الرومانسية التي فقدت كل تفاؤلها وانكفأت على نفسها يائسة حزينة على اثر فشل الثورات التحررية التي قادتها الطبقة الوسطى . وفي تلك الفترة بالذات استعاد النقد نشاطه ليصفي الرومانسية من جهة اولى ، وليمهد الطريق امام الاتجاهات الادبية الجديدة ، وعلى الاخص المدرسة الواقعية ، من جهة ثانية .

وثمة كلمة هنا ايضا لابد ان تقال وهي ان هذه النظرة الديالكتيكية في محاولة تفسير فترة مابين الحربين الادبيتين ، قد تبدو ساذجة وتعسفية ، وهذا صحيح الى حد ما . ولكنني اعتقد ان مثل هذه النظرة هي خير منهج نتمسك به نظرا لطول تلك الفترة زمنيا ، ونظرا الى انني لا احاول هنا ان اقدم دراسة مستفيضة عن تلك الفترة . انما كل غايتي ان اقدم خلاصة عاجلة نستطيع من خلالها ان ننفذ الى الفترة التالية للحرب العالمية الثانية .

اتجاهات النقد المعاصرة

قلنا ان فترة مابعد الحرب العالمية الثانية قد شهدت فورة جديدة في النقد . ولكن لاحد هنا فأقول ان هذه الفورة انصبت في معظمها على الشعر ، وبالاضافة الى ذلك اقول ان النقد عندنا لايزال متخلفا بمسافة بعيدة عن الادب . ان الاسماء الادبية اللامعة قد اصبحت كثيرة بيننا ، ولكن عدد النقاد بينها لايتجاوز اصابع اليد . اذ عندنا من النقاد على وجه التحديد لويس عوض ومحمد مندور وانور المعداوي وعبد القادر القط ومحمود امين العالم ، وعدد من الادباء الشباب الذين لم يتجاوزوا بعد مرحلة المجلات والمقالات القصيرة . ولعلنا نستطيع من هذا الجرد ان نتبين ان النقد عندنا في ازمة ، الا انني اترك لغيري ان يبحث في اسباب هذه الازمة .

ولكن قبل ان انطلق في هذه الدراسة اود ان اذكر كتابا نقديا كان

« قلته » حقا ، ظهر في اواخر الحرب العالمية الثانية ، وهو كتاب الدكتورين اسماعيل ادهم وابراهيم ناجي عن « توفيق الحكيم » . وفي الحقيقة ان هذا الكتاب لواحد من اهم اربعة او خمسة كتب نقديةظهرت حتى اليوم وهو يستحق عن حق دراسة قائمة بذاتها . وقد ظهر قبله كتاب جيد بشكل عام ، وعلى الاخص بالنسبة لتلك الفترة ، هو كتاب نزيه الحكيم عن « محمود تيمور » . ولكن مما يؤسف له حقا الا يكون هؤلاء الكتاب قد تابعوا الانتاج ، وعلى الاخص الدكتور اسماعيل ادهم الذي انتحر في مطلع الحرب العالمية الثانية .

وان من يدعى الى معالجة مثل هذا الموضوع لابد ان يتساءل : ترى هل يجوز التحدث عن اتجاهات النقد العربي المعاصر ، وكل ثروتنا من الكتب النقدية عشرة وبضع مقالات متناثرة في هذه المجلة او تلك ؟ والحديث هنا عن نقد القصة بالطبع ، لا عن نقد الشعر ؟

صحيح ان النقد قليل ومتخلف ، الا ان الحديث عن اتجاهاته ممكن لان لهذا النقد ، على قلته ، اتجاهاته على كل حال .

واول تقسيم معقول لاتجاهات النقد المعاصرة هو التالي : نقاد يعيشون الفترة الراهنة ويتحسسونها بعمق ويحاولون الكشف عن وضع انساننا العربي فيها ، ونقاد يعيشون هذه الفترة بأجسامهم فقط في حين ان كتاباتهم ليست الا استمرارا للمرحلة السابقة . ولابدأ بنقاد القسم الثاني ، النقاد الذين يبدون بعيدين عن الفترة الراهنة ، والذين لم يستطيعوا ان يتمثلوا القيم الجديدة التي ظهرت في كتابات الادباء الشباب .

وهذه الفئة من النقاد يمكن حصرها بأربعة :
طه حسين وانور المعداوي ومارون عبود ومحمد مندور .

اما طه حسين فهو الان يعيش على تراثه ، يكتفي من حين لحين باصدار كتاب يضم عددا من المقالات الصحفية التي يمكن ان يقال ان افضل مافيها تلك التي تلخص بعض الكتب العالمية .

واما مارون عبود ، فهو لايزال على عهدنا به يحب النكتة ، ويتقنها ، يقيم الدنيا ويقعدها حول كلمة واحدة قد تكون هي كل ما استأثربانتباهه في كتاب يعلق عليه . والقارىء لمارون عبود ينشرح له صدره حقا ، ولكنه لايخرج من عنده بشيء . لقد كتب مارون عبود كثيرا ، وما من كتاب صدر الا ومسه بقلمه اللاذع . ولكن ماهي القيمة الحياتية التي يمكن ان يقدمها لقارئه ؟

لنأخذ اي مقال من مقالاته دون تعيين ،وليكن هذا المقال تعليقه عن « جنة الشوك » لطه الحسين الذي نشر « في المختبر » . يبدأ المقال هكذا : « حقا ، ماهذا الكتاب جنة شوك ، ان هو الا جحر قنافذ ..» ثم : « قرأت ادبا طريفا في جنة الشوك ، والدكتور « اي طه حسين » ابو الطريف ، بل كاد في هذا الكتاب ان يكون ظريفا . في جنة الشوك كلام نقي خالص كالذهب المصفى فلم يجد النقد فيه مرعى رسمي فيه .. » ثم ينصح مارون عبود بقراءة « جنة الشوك » ويضيف :«لست اكتم القارىء انه سيجد مرارة حادة ، ولكنها مرارة الدواء الذي ينجي ويشفي من الداء . وسيقبلها القارىء ويتأثر بها لانها صادرة من اعمق اعماق نفس طه حسين الاديب العظيم . فهذا الرجل ، كما يظهر لي من انشائه ، قوي الحساسية ، بل ارى حساسيته اشد تأثرا من زجاجة التصوير الشمسي » .

ولننتقل الان الى انور المعداوي . ان ميزة هذا الناقد بين هذه الفئة من النقاد هي انه يدعي ان له منهجا في النقد ، بل ان له نظرية ايضا هي نظرية « الاداء النفسي » .وهذه النظرية تجد مجالا للتطبيق في كتاب « نماذج فنية من الادب والنقد » . ويمكن بشكل عام ان نضع نظرية المعداوي ضمن المدرسة النفسية في الادب . ولكن لننتبه هنا الى ان فرويد ليست له اية علاقة بهذه المدرسة .

يقول انور المعداوي في « نماذج فنية » ان الفن لابد له من قيود،وهو في ذلك على مدرسة العقاد : « الفن الجميل مدرسة النظام كما هو مدرسة الحرية ، فهل في ذلك عجب ؟ قد يبدو فيه العجب لمن يحسب ان الحرية تناقض النظام ، او يعتقد ان الحرية تبيح لصاحبها ان يخرج على كل نظام . ولكن الخروج على النظام هو الفوضى وليس هو بالحرية » . وعلى هذا الاساس فان المعداوي يرفض المدرسة السريالية لانها « فوضى فكرية » . اما النظام الذي يطالب به المعداوي فهو :«نريد من الفنان ان يخلق نموذجه الفني على هدى وتصميم يرسم اصوله وقواعده قبل ان يبدأ عمله . نريد ان يكون بين يديه هذا التصميم الفني الذي يأمره بالوقوف عند هذا المشهد ، وبالتقاط الصورة من هذه الزاوية ، وبتركيز الانفعال في هذا الموطن من مواطن الاثارة ، عندئذ نوجد نظاما ، واذا ما اوجدنا النظام فقد خلقنا الجمال ، واذا ماخلقنا الجمال فقد اقمنا بناء الفن .. هذا التصميم الذي ندعو اليه ينظم هيكله العام اصول الاداء النفسي » .

فمذهب « الاداء النفسي » اذن محاولة لنقد عملية الابداع بالذات وتفسيرها اكثر منها محاولة لنقد نتيجة الابداع اي الاثر .وهذا واضح في موقف المعداوي من السريالية ، فهو لايحكم على هذه المدرسة من خلال اثارها ، بل يرفضها رفضا « قبليا » ، اي يرفض مسبقا ان يقبل باي اثر تنتجه لان الطريق « التنظيمية » التي ينادي بها المعداوي حسب مذهب «الاداء النفسي . » وهذا النوع من المذاهب النقدية هو اخطر الانواع اطلاقا ، لان الناقد يفترض نفسه فيه موجها ومخططا ومصمما ، وبالتالي مقيدا لحرية الفنان ، في حين ان من الواجب انيكون الناقد تابعا للاثر الادبي يحاول ان يبني نقده من خلال هذا الاثر بالذات .

لقد قلنا ان منهب المعداوي ينضوي تحت لواء المدرسة النفسية في النقد ، وهذا ما يوضحه المعداوي عندما يقول : « ان الادعاء النفسي في الشعر لا بد ان يقوم على دعامتين لاغنى لاحداهما عن الاخرى : دعامة الصدق الفني ودعامة الصدق الشعوري . ومعنى هذا اننا اذا قلنا ان شعر شوقي يغلب فيه طابع الصدق الفني ، فقد اخرجناه بعض

الاخراج من دائرة الاداء النفسي ، كذلك ينطبق القول على ابي ماضي وعلى طه اذا ماحكمنا بالغلبة لطابع الصدق الشعوري في شعرهما ، اذ لابد من المساواة بين الصدقين لتكتمل العناصر الفنية المتفاعلة لتكوين المزيج الاخير ، ونعني به مزيج الاداء النفسي » .

ومن هنا نستطيع ان نتبين ان مذهب « الاداء النفسي » ان هو الا استمرار للمدرسة الرومانسية في النقد ، مدرسة العقاد والمازني التي كانت تنادي ، كما يقول محمد مندور : « بالصدق وضرورة احترامه حتى يصبح الشعر تعبيرا صادقا عن نفسية الشاعر وعن عصره الذي يراه من خلال نفسه » .

ولكن مانتائج هذا المذهب عند التطبيق ؟ لنلاحظ اولا ، وهذا رأي المعداوي ايضا ، ان هذا المذهب يصلح لنقد الشعر اكثر من صلاحه لنقد القصة او غيرها من فنون الادب . ولكنني أتساءل ماهو مقياس صدق الفنان شعوريا ثم فنيا ؟ ثم لنفرض اننا وجدنا هذا المقياس فما هي النتائج التي سننتهي اليها ؟

ان اصحاب المذهب النفسي يدعون ان الحقيقة الفنية هي انعكاس للحقيقة النفسية ، فشعر ابي العلاء كله تشاؤم مثلا ، لان نفسيته متشائمة . ولكن المعداوي يرى ان ابا العلاء ليس متشائما بل هو قلق : « لو قال الباحثون عن ابي العلاء انه انسان قلق لعبروا عن الواقع ادق تعبير ، ولاحاطوا بكل جانب من جوانب شخصيته بهذه الكلمة الواحدة » . اذن ففلسفة ابي العلاء قلقة لان نفسيته قلقة . والعرب لم يتأثروا بالتراجيديا اليونانية ولم يستهوهم المسرح لان « معدن العقلية العربية في ذلك الحين - كما يقول المعداوي - كان يستجيب لحرارة التفكير العلمي اكثر مما كان يستجيب لحرارة التفكير الفني ، ومن طبيعة معدن هذا شأنه ان يسيغ كتابا لارسطو وافلاطون ، اكثر مما يسيغ تمثيلية ليوربيبر او سوفوكل » . والبطل الاغريقي اوديب يقتل اباه ويتزوج امه لان « طبيعته النفسية » هي التي كانت تدفعه للكارثة وعلى هذا الاساس يقول المعداوي : « لا خطأ ابدا اذا ما جعل توفيق الحكيم من جري اوديب وراء الحقيقة سببا يدعو الى الكارثة ، لان طبيعة اوديب النفسية - طبيعة الشك والتحدي والغرور والكبرياء - من شأنها ان تدفع به الى هذا المصير المحزن الذي انتهى اليه .

اننا لو بحثنا عن نقط الارتكاز الفنية في المسرحيات الثلاث واعني مسرحية سوفوكل ومسرحية اندريه جيد ومسرحية توفيق الحكيم ، لوجدناها تتفق جميعا على ان الطبيعة النفسية عند اوديب كانت هي مصدر الكارثة »..

اذن نستطيع ان نتابع المعداوي ونقول ان ادب فلان تشاؤمي لان « طبيعته النفسية » تشاؤمية ، وادب فلان تفاؤلي لان « طبيعته النفسية » تفاؤلية ، وادب « كامو » عبثي لان « طبيعته النفسية » عبثية . وهكذا. ترى لو فعلنا مثل ذلك ، الا نكون قد طبقنا المثل القائل : « فسر الماء بالماء » ؟

وبعد ، لقد قلت ان « الاداء النفسي » كمذهب يصلح لنقد الشعر اكثر من صلاحه لنقد القصة . وفي الواقع لو فتحنا كتاب « نماذج فنية » وقرأنا قسمه الاخير الذي يتحدث عن بعض الاعمال القصصية، لما وجدنا اثرا لمذهب « الاداء النفسي » ولا لاي مذهب منهجي اخر . ولنأخذ مثلا ذلك المقال الذي كتب عن مجموعة سهيل ادريس « نيران وثلوج » . ترى ما هو المنهج الذي اتبع في هذه الدراسة ؟ المنهج الوحيد فيها هو منهج التلخيص ثم التعليق على القصة الملخصة بسطر او سطرين . المقال المكتوب عن « نيران وثلوج » استغرق سبع صفحات من كتاب « نماذج فنية » . ثلاث صفحات كاملة منها استغرقها تلخيص احدى قصص المجموعة وهي قصة « اصداء » . والتعليق الوحيد الذي جاء بعد التلخيص هو هذه العبارة : وهكذا تنتهي « اصداء » ، اما اصداؤها في النفس والشعور فلا أحسبها تنتهي.. »

اما ما تبقى من المقال فهو تلخيص لقصتين اخريين من المجموعة مع بعض التعليقات المتناثرة هنا وهناك .

ولننتقل الان الى الناقد الاخير من نقاد هذه الفئة وهو الدكتور محمد مندور . والدكتور مندور هو اغزر نقادنا انتاجا ولا شك . وهو بالاضافة الى ذلك ذو منهج خاص في النقد هو المنهج التأثري او الانطباعي . وقد بذل الدكتور مندور وسعه للدعاية لهذا المنهج ، وكان اول ما قدمه في هذا السبيل هو ترجمته لكتاب « منهج البحث في الادب واللغة » للاستاذين لانسون وماييه . ويقول الدكتور محمد مندور في تقديمه لهذا الكتاب : « منهج الاستاذ لانسون يقينا الاخطار جميعا ، ولو لم يكن له من فضل الا انه قد دلل على اصالة المنهج الادبي وتميزه من غيره من المناهج ومدى الضوء الذي يستطيع ان يستمده من العلوم الاخرى لكفاه فائدة . تأمل كل قضية من قضايا هذا العقل المشروق تجد فيضا من الضياء الذي ينير لك حقائق الادب بل حقائق الحياة الانسانية والتفكير البشري » .

ويشرح الدكتور مندور منهجه في كتابه « في الادب والنقد » ، فيعرف النقد الادبي انه « في ادق معانيه فن دراسة الاساليب وتمييزها » . و « اساس النقد الادبي مهما قلبنا اوجه الرأي لا يمكن ان يكون الا التجربة الشخصية ، وكل نقد ادبي لا بد ان يبدأ بالتأثر » .

ويتابع الدكتور مندور شرح هذا المذهب في كتابه « في الميزان الجديد » فيقول : « ان اي علم لا يمكن ان ينمو الا اذا كان نموه ذاتيا ومن داخله » . لذلك فالنقد الادبي لا يمكن ان يقوم على اساس العلوم الاخرى كعلوم الجمال والنفس والتاريخ والاجتماع ، لان ذلك « معناه الانصراف عن الادب وتذوق الادب وفهم الادب والفرار الى نظريات عامة لا فائدة منها لاحد » . فالنقد اذن هو « فن دراسة النصوص الادبية . والذي يضع المشاكل الادبية ليس علم الجمال ولا علم النفس ولا اي علم في الوجود ، وانما هو الذوق الادبي وهذا شيء ليس له مرجع يرجع اليه » . وهو يقول ايضا على لسان لانسون : « في الادب لا يمكن ان يحل شيء محل التذوق » . ويتابع على لسان لانسون : « ما دامت التأثرية هي المنهج الوحيد الذي يمكننا من الاحساس بقوة المؤلفات وجمالها ، فلنستخدمه في ذلك صراحة » .

فالمنهج الذي يدعو اليه الدكتور مندور اذن منهج ادبي بحت لا يأخذ من العلوم الا روحها . اما الدعوة الى ادخال علوم النفس والجمال والاجتماع في الدراسات الادبية فأمر « سينتهي بنا الى قتل الادب ، والادب لا يمكن ان نحدده ونوجهه ونحييه الا بعناصره الداخلية ، عناصره الادبية البحتة . انه لوهم بعيد ان نظن في علم النفس او في علم الجمال او غيرهما من العلوم كبير فائدة للادب » .

مرة اخرى نستطيع ان نقول هنا ان هذا المنهج يصلح لنقد الشعر اكثر من صلاحه لنقد القصة . ثم انني اتساءل هل يكفي ان نتحدث عن انطباعنا عن عمل من الاعمال الفنية حتى نكون قد اصبحنا نقادا ؟ ثم ما هو هذا الشيء الغامض الذي نسميه « الذوق الادبي » ؟

على كل حال نحن لا نريد ان ندخل في مناقشات نظرية . المهم في دراستنا هذه هو النقد التطبيقي . فأين هو منهج الدكتور مندور التأثري في نقده التطبيقي ؟ ان اول ما نلاحظه في مقالات الدكتور مندور التطبيقية هو فقدان المنهج . وهذا لا يدعو الى العجب ، لان منهج التذوق ، المنهج التأثري نظريا ، يصبح « لا منهجا » عمليا . نعم ان اللامنهجية في مقالات الدكتور مندور التطبيقية واضحة تماما. لنأخذ مثلا مقاله عن « جانين مونترو » بطلة « الحي اللاتيني » المنشور في كتاب « قضايا جديدة في ادبنا الحديث » . فالدكتور مندور ، على الرغم من انه ينادي بالمنهج الادبي والمنهجا لادبي لا غير ، نجده ابعد ما يكون عن الادب والنقد الفني في هذا المقال . انه يحللنفسية « جانين مونترو » كما يقوم اي صحفي يكتب الريبورتاجات الاجتماعية بتحليل شخصية انسان ما . فمقال الدكتور مندور عن « جانين مونترو » قد يكون مقالا اجتماعيا او اخلاقيا ، ولكنه ليس مقالا ادبيا بأي شكل من الاشكال . فهو مثلا يقول : « اننا لا نرى الى اي حد كان يريد سهيل ادريس من الفتاة العربية ان تتحرر لكي تنقذ الشاب العربي من استبداد غريزته الجنسية وطغيانها ، وذلك ما لم يفصح

عنه وما نظنه يريدها ان تنزلق الى مستوى مرجريت وليليان (من بطلات الحي اللاتيني) ولا مستوى جانين مونترو نفسها ، والا نكب المجتمع بالانحلال بنكبة المرأة في عرضها بل في انسانيتها المعذبة)) .

هذه عينة من عينات نقد الدكتور محمد مندور لرواية مهما اختلفت الاراء فيها ، تحاول ان تكشف عن وجه انساننا الحقيقي عندما يتاح له ان يعيش بلا أقنعة .

ونفس العينة تتكرر في مقال الدكتور مندور عن ((البرجوازي الصغير)) احمد عاكف بطل رواية نجيب محفوظ ((خان الخليلي)) .

لقد قلت فيما سبق ان هؤلاء النقاد الذين تحدثت عنهم لم يستطيعوا ان يتمثلوا القيم الجديدة التي ينكشف عنها ادب الشباب في الفترة التالية للحرب العالمية الثانية ، وانهم استمرار لمدرسة ما بين الحربين ، وان القيم الادبية التي يتشبثون بها لم تعد تقنع احدا من الجيل الطليعي الجديد ، وهي في الوقت نفسه غير ملائمة للكشف عن طبيعة هذا الجيل .

لقد عاش ادباء ما بين الحربين على تراث الكلاسيكية والرومانسية العالمي ، اما كتاب ما بعد الحرب الثانية فقد اتجهوا الى الكتاب الغربيين المعاصرين كسارتر وكامو ومالرو وجيد ومان ودستويفسكي واليوت واراغون وبيرانديلو وغيرهم . وبمعنى اخر : لقد اتجه كتاب ما بين الحربين الى عبادة ((الانا)) في حين يتجه كتاب الفترة الراهنة الى عبادة ((العمل)) ، لان غايتهم الاولى تحقيق ظروف جديدة للانسان العربي ، ظروف تتيح له ان يعيش الحياة بعمق ومسؤولية .

لا شك في ان الحساسية الادبية منذ نهاية الحرب الثانية الى يومنا هذا قد تغيرت تغيرا جديا عما كانت عليه قبل هذه الحرب . وهذا التغير يتجلى قبل كل شيء في الاقبال على قائمة معينة من كتاب الغرب هي غير القائمة التي اقبل عليها جيل ما بين الحربين . ولا شك في ان تطور هذه الصلات الثقافية مع الغرب الى جانب التطور الاجتماعي الداخلي يلقي اضواء كاشفة على هذه الحساسية الادبية الجديدة . ولعله يمكننا ان نحصر هذه الصلات الثقافية في ثلاثة تيارات : التيار الماركسي ، والتيار الوجودي ، والتيار الفرويدي .

وبالطبع ليس المجال هنا مجال الحديث عن هذه التيارات ، ولكن تاثيرها كان ولا يزال قويا على الحركة الادبية المعاصرة . ولعل الميزة الاولى للحركة الادبية الراهنة هي ارتباطها بالحركات الايديولوجية .

ولقد كان التيار الماركسي اسرع هذه التيارات الثلاثة في النفوذ الى الحركة الادبية وذلك بسبب ارتباطه بحركة سياسية معينة هي الاحزاب الشيوعية . وبالطبع ليس كل ماركسي شيوعيا ، لان الماركسية في الحقيقة ، على الصعيد الثقافي ، منهج اكثر منها مذهبا سياسيا .

ولقد عبر التيار الماركسي لاول مرة بقوة عن نفسه في كتابات لويس عوض . وعلى الاخص في مقدمته لمسرحية ((شلي)) التي ترجمها بعنوان ((بروميثوس طليقا)) التي ظهرت في عام ١٩٤٧ ، وفي كتابه ((في الادب الانكليزي الحديث)) . ولويس عوض في الحقيقة يمكن ان يعتبر موجها اكثر منه ناقدا . ونحن اذ نتحدث عنه هنا ، فذلك لانه اول من استغل المنهج الماركسي ، بشكل صريح ، في الدراسات الادبية . وصحيح ان دراسات لويس عوض كانت مقتصرة على الادب الغربي بشكل عام ، والادب الانكليزي بشكل خاص ، الا ان مكانته هامة في النقد العربي المعاصر لانه ، كما قلنا ، اول من طبق المنهج الماركسي .

ولقد درس لويس عوض في مقدمته لمسرحية ((شلي)) المدرسة الرومانسية الانكليزية . ومنهجه في هذه الدراسة يتضح من سطرها الاول عندما يقول : ((لا سبيل الى فهم المدارس المختلفة في الفكر والفن الا اذا درسنا الحالة الاقتصادية في المجتمع الذي انجب هذه المدارس . ولا سبيل الى فهم المدرسة الرومانسية التي انتمى اليها شلي على وجه التخصيص الا اذا درسنا حالة انكلترا في عصر الانقلاب الصناعي)) .

يقول لويس عوض ان بذور الرومانسية انما ظهرت في ادب شكسبير والكتاب الاليزابيثيين ، وذلك على اثر صعود الطبقة الوسطى التجارية . اما المدرسة الرومانسية الحقيقية فلم تظهر الا مع عصر الانقلاب الصناعي ، الذي استطاعت الطبقة الوسطى عن طريقه التغلب على الطبقة الاقطاعية والسيطرة على الحياة الاقتصادية وبالتالي السياسية .

ويدرس لويس عوض مختلف تيارات الحركة الرومانسية ، ولا شك في ان بعض هذه التيارات قد بلغ حد التناقض ، لذلك يقول لويس عوض ان هذه التيارات الرومانسية ما دامت ((متضاربة استحال ان تكون اكثر من مظاهر مختلفة للحركة الرومانسية . ما دامت هذه التيارات متضاربة استحال ان يكون كل منها هو التيار الاصلي)) . وهذا ((التيار الاصلي في الحركة الرومانسية هو روح الفردية لا اكثر ولا اقل)) . لان ((الحركة الرومانسية هي التعبير الادبي عن الحركة البورجوازية)) . والحركة البورجوازية كانت تقدس الفرد عند صعودها اي عندما كانت ثورية .

لكن البورجوازية سرعان ما اصبحت قوة رجعية وتخلت عن ثوريتها ، لذلك فهي اصبحت ضد الفرد . ان الالة بالنسبة لها قد حلت محل الفرد . وهكذا ((ماتت الرومانسية في اوروبا . قتلتها الالة التي خلقتها)) .

وما دمنا في سبيل الحديث عن المفكرين الموجهين ، فاننا لا نستطيع الا ان نذكر سلامة موسى الذي كان ايضا من اوائل الداعين الى ربط الادب بالحركة الاجتماعية ، وسمى هذا الادب بالادب المرتبط . وهو يقول في مقدمة كتابه ((الادب للشعب)) الصادر عام ١٩٥٦ : ((في وقتنا الحاضر يجب ان يكون الادب كفاحا نحارب به رواسب

القرون المظلمة ، وندعو فيه الى حرية المرأة ومساواتها التامة في الحقوق والواجبات بالرجل . كما ندعو الى الحضارة العصرية اي حضارة اوروبا . اذ نحن على يقين بانه اذا كانت الشمس تشرق من الشرق فان النور يأتي الينا من الغرب . وان ندعو الى العلم والصناعة لزيادة الثراء . وان نحارب الغيبيات والخرافات التي أسن بها الشرق وتعفن حتى كاد يموت . واخيرا يجب ان نتجه نحو الديموقراطية الاشتراكية . ثم ، على الدوام ، نطلب الحرية ، الحرية الروحية بالانطلاق من التقاليد والخرافات ، والحرية السياسية بايجاد حكومات شعبية عادلة » .

لقد كان سلامة موسى عن حق بالنسبة للشعب العربي ما كانه أبسن بالنسبة للنرويج وبرنارد شو بالنسبة لانكلترا .

ولا شك في ان اول محاولة لنقد القصة العربية على اساس المنهج الماركسي كتاب « في الثقافة المصرية » لمؤلفيه محمود امين العالم وعبد العظيم انيس الذي ظهر عام ١٩٥٥ . ولقد انطلق كاتباه من هذه النقطة وهي ان « الثقافة انعكاس لعملية الواقع الاجتماعي » . ولقد جاء كتاب « في الثقافة المصرية » كدفاع عن المدرسة الواقعية الجديدة ودعوة لها . ويتجلى هذا في الثلث الاول من الكتاب الذي يدور حول المعركة الفكرية التي قامت بين مؤلفيه من جهة وبين طه حسين وعباس العقاد من جهة ثانية وكانت خلاصة رأي المؤلفين في هذه المعركة هي « ان مضمون الادب يعكس مواقف ووقائع اجتماعية » .

تحت عنوان « الهارب من الحياة » يدرس عبد العظيم انيس ابراهيم المازني في روايته « ابراهيم الكاتب » ، وينتهي الى ان بطل الرواية ابراهيم شخصية سيكوباتية . وليس هذا ما يأخذه الكاتب على المازني لان « ما من نقد جدي يستطيع ان يعترض من ناحية المبدأ على دراسة سيكوباتية من خلال القصة ، ولا ان يكون مثل هذا النموذج البشري بطلا لها » . انما ما يأخذه الكاتب على المازني هو ان « هذه الدراسة التي حاولها المازني انما كانت من الداخل اعني انها دراسة تعرض هذه النفس الانسانية في صراعها الداخلي وتقلباتها النفسية وشرودها الفكري وقلقها وفزعها من الحياة وانطوائها على داخلها باعتبارها عمليات داخلية لا صلة لها بالاحداث الاجتماعية في البيئة الاجتماعية ، كأن هذه الحالة النفسية ليست مستمدة من علاقاتها الخارجية بالمجتمع ولا متأثرة به .. والحقيقة ان « موقف ابراهيم في الحياة هو موقف المازني نفسه » ، وهو موقف قوامه التشاؤم واليأس والهروب والفردية المغرقة والتفكير الدائم في القبر » .

ان المنهج الماركسي مقبول الى حد ما في تفسير العمليات الاجتماعية . صحيح انه « لا سبيل الى فهم المدارس المختلفة في الفكر والفن الا اذا درسنا الحالة الاقتصادية في المجتمع الذي انجب هذه المدارس » ، ولكن هل يكون درسنا للحالة الاقتصادية كافيا وحده لفهم مدرسة من المدارس ؟ لقد اعترف لويس عوض ان في الرومانسية تيارات متناقضة كالتيار الكاثوليكي والتيار الوثني . وصحيح ايضا ان هذه التيارات تنبع من تيار واحد هو روح الفردية . وصحيح ايضا ان هذه الروح الفردية كانت تعبيرا عن روح الطبقة البورجوازية . اننا بذلك نكون قد فسرنا التيار الاصلي في الحركة الرومانسية ، ولكن المنهج الماركسي ، او بالاحرى لويس عوض ، عجز عن تفسير التيارات الفرعية المتناقضة . فما دامت الحالة الاقتصادية واحدة ، وعنها نتجت الحركة الرومانسية ، فبم نفسر ظهور تيارات فرعية متناقضة ؟ ومن اين جاء هذا التناقض ما دامت الحالة الاقتصادية واحدة ؟

من هنا نستطيع ان نقول ان دراسة الحالة الاقتصادية ضرورية لفهم الحالة الادبية ، ولكن الحالة الاقتصادية لا يمكن ان تفسر كل شيء .

فاذا كانت هذه هي الحال في العمليات الاجتماعية الكبرى ، فكيف يصح الاقتصار على النظرية الماركسية في تفسير الحالات الفردية ؟

والآن لنفرض ان سيكوباتية « ابراهيم الكاتب » مستمدة من علاقاتها الخارجية بالمجتمع ، فهل من الواجب على الفنان ان يشرح ذلك ؟ وبمعنى اخر هل من الضروري ان تستحيل الرواية الى ريبورتاج اجتماعي يعرض النتائج ويشرح الاسباب ؟ لا اعتقد ان المازني كان عليه ان يفعل ذلك ، وانما ارى ان المنهج الماركسي انما كان يستطيع بدل المطالبة بذلك ، ان يربط بين المازني وبين الفترة التي كتب فيها روايته ، وبين ما اذا كانت تلك الفترة قادرة على انتاج شخصيات سيكوباتية حقا . اننا لا نستطيع ان نطالب المازني بأشياء لم يكن الوعي الاجتماعي في الفترة التي عاش فيها ليهيىء لها . ولو اخلص عبد العظيم لمنهجه لما طالب المازني بذلك ، بل لعمل على دراسة بيئة المازني ، وكشف عن الاسباب التي جعلت من « ابراهيم الكاتب » شخصية سيكوباتية .

ويتكرر خطأ عبد العظيم انيس في فهمه لطبيعة المنهج الماركسي عند حديثه عن نجيب محفوظ . فنجيب محفوظ هو «روائي البورجوازية الصغيرة»، لذلك فهو لا يستطيع ان يفهم الاشتراكية كما يجب ان تفهم، حسب ما يدعي عبد العظيم انيس . « فالاشتراكية حالة مثالية حدودها الحقيقية فكرة باهتة عن العدالة الاجتماعية » . والدليل الذي يتمسك به عبد العظيم هو شخصية علي طه في رواية « فضيحة في القاهرة » ، الذي يصفه الناقد بانه « تخطيط باهت لشخصية مصبوبة في قوالب ميتة » . والسبب في ذلك هو « ان مفهوم نجيب محفوظ عن الحياة والاشتراكية والقضايا الوطنية هي التي قضت على علي طه في الرواية . ولو فهم نجيب محفوظ ان الكفاح الاجتماعي غير معزول عن الكفاح الوطني ، لما عزل بطله في الرواية عن المجتمع المصري » .

ولنلاحظ هنا ان نجيب محفوظ ان كان روائي البورجوازية الصغيرة ، فهذا لا يعني بالضرورة ان يكون بورجوازيا في تفكيره . اما شخصية علي طه الاشتراكية الباهتة فغير كافية للحكم على بورجوازية نجيب محفوظ . ولو كان الناقد مخلصا لمنهجه الماركسي لاستطاع أن يتبين بدراسته للفترة الاجتماعية التي تجري فيها احداث « فضيحة في القاهرة » ان النموذج الاشتراكي في ذلك الحين كان لا بد بالضرورة ان يكون نموذجا باهتا ، لان الطبقة العاملة في تلك الفترة لم تكن قد نضجت بعد بشكل كاف . فهل نستطيع اذن ان نقول – كما لاحظ احد الكتاب – ان اشتراكية نجيب محفوظ باهتة لان شخصية ما في احدى رواياته جاءت باهتة اشتراكيا ؟ بل ألم يكن نجيب محفوظ اكثر اخلاصا للمنهج الماركسي بالذات عندما جعل شخصية احد ابطاله الاشتراكيين باهتة في عصر لم تكن فيه الطبقة العاملة قد نضجت تماما ؟

وعلى كل حال ، ومهما كانت مآخذنا على المنهج الماركسي بالذات ، ومهما كانت اخطاء مؤلفي « في الثقافة المصرية » في فهم هـذا المنهج ، فان هذا الكتاب سيظل اول محاولة جدية في تاريخنا الادبي المعاصر لدراسة انتاج القصاصين العرب على اساس منهجي واضح .

ويجدر بنا قبل ان ننهي الحديث عن التيار الماركسي ان نذكر دراسة قيمة ظهرت في مجلة « الاداب » في عددها الخاص عن المسرح عام ١٩٥٧ وهي للكاتب الشاب نجيب سرور ، وعنوانها « تخطيطـات في المسرح المصري » .

ولننتقل الان الى التيار الوجودي . ولنحدد هذا التيار هنـا فنقول انه التيار السارتري . لقد كانت ازمة جان بول سارتر دائمـا كما اوضحت سيمون دي بوفوار في روايتها « الحكماء » هي : كيف يمكن ان يظل ثوريا دون ان يكون شيوعيا ؟ وفي الحقيقة لقد لاقـت فلسفة سارتر ترحيبا قويا عند الكثيرين من المثقفين العرب الذيـن يريدون – مثل سارتر – ان يظلوا ثوريين دون ان يكونوا شيوعيين .

وبالطبع لسنا هنا في سبيل تحليل الفلسفة الوجودية ، انمـا سنذكر اهم ما يأخذه سارتر على الماركسية . فالماركسية قبل كـل شيء درست المجتمع واهملت الانسان ، اهملت الفرد . وهي لم تكتف بذلك بل رفضت علمين من اهم العلوم التي تساعد على فهم الانسان ، وهما علم النفس وعلم الاجتماع .

ولسارتر عدد من الكتب والمقالات النقدية . وهو ينطلق دومـا في كتاباته من دعامة فلسفته الاولى : كل انسان حر ، وكـل حـر مسؤول . وعلى هذا الاساس فان الكاتب لا بد ان يكون ملتزما . انـه « في موقف في عصره : فكل كلمة لها صداها ، وكذلك الصمت » . وحتى لو رفضنا ان نأخذ اي موقف ، فان سلبيتنا هذه بالـذات تعتبر موقفا . يقول سارتر : « اننا نؤكد عاليا ان الانسان مطلـق . ولكنه مطلق في اللحظة التي يعيش فيها ، في وسطه ، فوق ارضه . ان ما هو مطلق انما هو ذلك القرار الذي لا بديل ولا مثيل له الذي يتخذه في لحظة معينة بمناسبة ظروفه الخاصة . »

ولما كانت فلسفة سارتر تتجه قبل كل شيء الى الانسان فانـه لم يجد بدا من مزج الادب بالفلسفة . ومن هنا كانـت رواياته : « دروب الحرية » و « الغثيان » ومختلف مسرحياته .

وعلى هذا الاساس فان النقد الذي نسمح لانفسنا هنا بان نسميه « النقد الوجودي » انما يتجه ، اول ما يتجه ، الى الانسان ، الـى الكشف عن موقف الكاتب المطلق بالمعنى الذي يتحدث عنه سارتر . اي ان النقد الوجودي انما هو نقد فلسفي . والفلسفة هنا ليس لهـا ذلك المعنى الكلاسيكي الذي يجعلنا نتصور أنها نوع من النظـام الشامل لتفسير الكون والمجتمع والانسان . الفلسفة هنا انما هـي تلك المحاولة التي يبذلها انسان ما ليفهم حقيقته وحقيقة وضعـه ، وليستطيع بالتالي ان يتخذ موقفه ، ان يتخذ « ذلك القرار في لحظة معينة من خلال ظروف معينة » . ان النقد الوجودي لا يحاول ان يشرح ، بل ان يكشف ، وليس ذلك عن طريق البحث الذي جاء العمل الادبي نتيجة له ، بل بمحاولة تحديد معنى هذا العمل . انه يحاول عن طريق التحليل الداخلي – الذي تدعمه مختلف المناهج الخارجية – ان يكشف في العمل عن خطوطه الرئيسية وما يريد ان يقوله ، وان يعمل على تحديد النقطة الرئيسية التي يتبلور حولها هذا العمـل .

ولقد ظهر في الغرب نوع ادبي جديد يمكن ان يشرح ما نعنيـه هنا بالموقف الوجودي للانسان. هذا النوع الجديد هو L'essai وعلى سبيل المثال نذكر كتابي كامو « اسطورة سيزيف » و « الانسان المتمرد » .

وكان مبدأ الالتزام هو اهم المبادىء التي صدرت عن المدرسـة الوجودية في الادب . وان كان من المؤسف حقا الا تكون مكتبتنـا العربية قد شهدت بعد كتابا تطبيقيا على القصة العربية يقوم عـلى اسس « النقد الوجودي » ، اي يقوم قبل كل شيء على دراسـة موقف الكاتب ، الا اننا نستطيع ان نتفاءل لما نلحظه في حركـة الترجمة من اقبال على هذا النوع من النقد . ولعلنا نستطيع ان نذكر هنا كتاب البيريس عن سارتر وكتاب ولسون عن « اللامنتمي » .

ونحن نستطيع ايضا ان نزداد تفاؤلا بما نلحظه في كتـابات الجيل الطليعي من الكتاب الشباب ، هذا الجيل الذي يبدو عليـه انه يزداد تمسكا ، يوما بعد يوم بمبدأ الالتزام .

ولا بد لنا ، ونحن في سبيل الكلام عن التيار الوجودي الالتزامي ، ان نذكر دور مجلة « الاداب » بالذات التي فتحت صفحاتها لمبـدأ الالتزام وتبنته . ولعلني استطيع ان اذكر على سبيل المثال مقـالي محيي الدين محمد اللذين نشرتهما « الاداب » وهما « الجـرذان .. والرواية المعاصرة » و « رمادية الرواية الحديثة » .

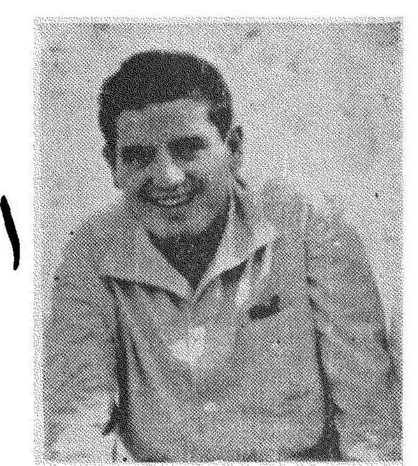
ولعلنا لا نستطيع انهاء الكلام عن التيار الوجودي ، قبل ان نذكر دراسة صغيرة الحجم ، عظيمة الاهمية ، هي مقدمة توفيق صايـغ لمجموعة جبرا ابراهيم جبرا « عرق » التي كان عنوانها « عبر الارض البوار » والتي تصلح كنموذج يحتذى لكل ناقد يريد ان يكشف عـن وضعية الانسان وموقف الكاتب من خلال عمل من اعماله .

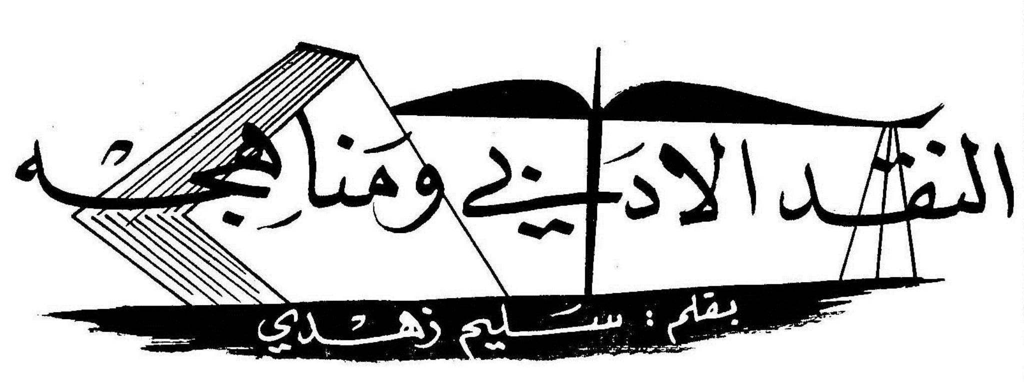
اما التيار الثالث وهو التيار الفرويدي فعلى الرغم من ان اثره كان عظيما في الدراسات النقدية الحديثة الا انه يظل وسيلة من بيـن وسائل كثيرة يستخدمها الناقد . ولا شك ان اي ناقد يريد ان يظـل على اتصال بروح العصر ، لا غنى له عن الفرويدية . ولما كان التحليـل النفسي وسيلة من بين وسائل كثيرة ، فهو اذن لا يصلح لان يستـخدم كمنهج وحيد للدراسة النقدية ، والا خرجنا من فن النقد لندخل الـى علم النفس البحت . اذن فنحن هنا لا نتحدث عن اتجاه نقدم فرويدي بحت ، ولكننا انما ذكرنا التيار الفرويدي لانه اصبح داخلا في صلب معظم الدراسات النقدية الحديثة . ومكتبتنا العربية لا تعـرف الى اليوم كتابا نقديا تطبيقيا يقوم على اساس مذهب التحليل النفسي ، الا اننا نستطيع ان نذكر على سبيل الاستشهاد القسم الثاني من كتـاب الدكتورين اسماعيل ادهم وابراهيم ناجي عن « توفيق الحكيم » ، كمـا نستطيع ان نذكر الدراسة القيمة التي كتبها نجيب سرور عن « النرجسية في الحي اللاتيني » والتي نشرت في مجلة « الاداب » في شـباط ١٩٥٥

وقبل ان ننتهي من الحديث من الاتجاهات المعاصرة للنقد العـربي في عالم القصة ، لا بد لنا ان نذكر كتابين هامين صدرا في السـنوات الاخيرة وهما : « في ازمة الثقافة المصرية » لرجاء النقاش الذي حاول جهده ان يفسر الاوضاع الادبية كانعكاس للحالة الاجتماعية ، و « في الادب المصري المعاصر » للدكتور عبد القادر القط الذي درس بعـض المشكلات المعاصرة في الادب ، دراسة تطبيقية ، كمشكلة السلبية فـي القصة المصرية والمسرح الذهني عند توفيق الحكيم والادب بين الفائدة والفن . والكتاب دراسة قيمة لانزال نفتقر الى مثلها كثيرا .

وفي النهاية ، ثمة قضية لا بد ان نشير اليها وهي ان كثيرا مـن المقالات النقدية التي تنشر اليوم لا تزال تتجه الى التكنيك القصصي قبل كل شيء ، وهذا راجع الى ان كثيرين من كتاب القصة عندنا لا يزالون معرضين للوقوع في اخطاء تكنيكية ساذجة . وان كان هـذا يدل على شيء ، فانما يدل على ان القصة عندنا لا تزال فنا وليـدا . ولهذا فانني ارجو المعذرة ان كنت اهملت بعض النقاد عن سهو ، وان كنت قد تحدثت عن اعمال نقدية ليس لها صلة مباشرة بالقصـة العربية المعاصرة .

جورج طرابيشي





النقد الادبي ومناهجه

بقلم : سليم زهدي

تنحصر غاية النقد في تحليل العمل الادبي وتقدير ما له من قيمة فنية ، فوظيفته بيان قيمة الاثر الموضوعية والتعبيرية والشعورية وتعيين مكانه في خط سير الادب وتحديد ما أضافه الى التراث الادبي وقياس مدى تأثره بالمحيط وتأثيره فيه وتصوير سمات صاحبه وخصائصه الشعورية والتعبيرية وكشف العوامل النفسية التي اشتركت في تكوين العمل الادبي وخلقه .

ولم تأخذ كلمة نقد هذا المعنى الاصطلاحي الا منذ العصر العباسي ، اما قبل ذلك فكانت تستعمل بمعنى الذم والاستهجان ، واستخدمها الصيارفة في تمييز الصحيح من الزائف في الدراهم والدنانير ، ومنهم استعارها الباحثون ليدلوا بها على الملكة التي يستطيعون بها معرفة الجيد او الرديء من النصوص . فالعمل الادبي اذن هو موضوع النقد الادبي ، ولعل خير ما يعرف به العمل الادبي هو ذلك التعريف الذي اورده سيد قطب في كتابه « النقد الادبي » اذ قال : « انه التعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية » . فكلمة « تعبير » تصور لنا طبيعة العمل ونوعه ، وتجربة شعورية تبين لنا مادته وموضوعه ، وصورة موحية تحدد لنا شرطه وغايته ، فالتعبير عن التجربة الشعورية هو رسم صورة لفظية موحية مثيرة للانفعال الوجداني في نفوس الاخرين ، وهذا شرط العمل الادبي وغايته وبه يتم وجوده ويستحق صفته .

ليست غاية العمل الادبي اذن ان يعطينا حقائق عقلية ولا قضايا فلسفية ولا شيئا من هذا القبيل ، كما انه ليس من غايته ان يحقق لنا اغراضا اخرى خارجة عن ذات التجارب الشعورية ، كأن يحثنا مباشرة على الفضيلة وينهانا عن الرذيلة وان كانت هذه الغايات تتحقق عادة نتيجة لانفعالنا بالعمل الادبي ، ولهذا يجب علينا ان نفرق بين الاغراض المقصودة والنتائج التبعية فالانفعال وحده هو غاية كل عمل ادبي ، اما آثاره الخلقية او الاجتماعية فنتيجة للانفعال قد تقع او لا تقع ، ولا علاقة لها بحكمنا على قيمة العمل الادبية ، وليس معنى هذا ان العمل الادبي لا غاية له ، فالواقع انه هو غاية في ذاته ، لانه بمجرد وجوده يحقق لونا من الوان الحركة الشعورية ، وهذه في حد ذاتها غاية انسانية وحيوية .

ومن الواضح عند أية محاولة تأريخية للنقد بأنه فن مشتق من غيره أو متوقف على غيره ، فالادب يوجد أولا ثم يوجد نقده ، ذلك لان النقد يتخذه موضوعا له ، اذ من غير المعقول ان يوجد النقد بدون ادب يشتق منه قواعده ويسلط عليه مقاييسه ويصور فيه رضاه وسخطه .

والنقد الادبي عند العرب نشأ عربيا وظل عربيا صرفا ، وذلك لان أساس كل نقد هو الذوق الشخصي تدعمه ملكة تحصل في النفس بدون ممارسة الاثار الادبية. ولعل من الخطأ والظلم ان يقال بأن النقد العربي ليس عربي النشأة ، فلقد وجد النقد الادبي بصورته البدائية بعد اول قصيدة شعرية قالها العرب ، اي انه كان ملازما للشعر . ونحن نعلم بان الشعر يثير بفضل خصائص صياغته انواعا خاصة من الانفعال . ومن المؤكد ان تكون هناك استجابات وان يصدر عنها النقد . والذي لا شك فيه ان استجابات العرب لم تكن فاترة وفي اخلاقهم عنف البداوة كما ان في شعرهم ما يحرك ضروبا من الانفعال الشخصي والقبلي .

ولنتساءل الان : هل يمكن ان نسمي هذا النقد الذوقي المنفعل نقدا دون ان يكون في ذلك افساد لحقائق التاريخ او اخلال باصول البحث ؟ والجواب على هذا سهل وبسيط ، فليس من شك في اننا لا نستطيع ان ندرك طعم شراب او طعام ما لم نتذوقه بأنفسنا ، ولا يمكن ان يغنينا عن هذا التذوق الشخصي اي تحليل كيماوي او شهادة خبير ، وكذلك الامر في كافة الفنون : فأي وصف للوحة زيتية او تمثال لا يمكن ان يغني عن الرؤية المباشرة ، وكذلك الامر في الادب ، فذوقنا الخاص هو اساس كل فهم له بحيث يبدو أمرا مشروعا وهو بعد حقيقة واقعة حتى عند العلماء من النقاد المحدثين . فالتأثرية قائمة على اساس كل نقد ، حتى لنرى عالما كـ « لانسون » يقرها ويعترف بها . فالنقد الذوقي اذن نقد مشروع وحقيقة واقعة يقرها منهج النقد الحديث

ضمن شروط خاصة . قلنا ان النقد عند العرب بصفته الذوقية كان ملازما للشعر ، غير ان النقد الذي يقوم على منهج تدعمه اسس نظرية او تطبيقية ويتناول بالدرس مدارس أدبية او شعراء لم تظهر بواكيره الا في القرن الثالث الهجري وما بعد حيث الف ابن سلام كتابه « طبقات الشعراء » . اما ما يثار من مشاكل حول النقد العربي، فسببه سيطرة أرسطو على العقل البشري قرونا طويلة ، مما ثبت في النفوس النزعة التقريرية التي تستند الى اصول المنطق فتتخذ من التقسيم أساسا للمعرفة ، وهذا ما دعا بعضهم للتساؤل عن منحى النقد عندما يكون ابتداء من القرن الثالث : أهو عربي النزعة ام اغريقي ؟ ورأوا فيه تيارين مختلفين : تيار قدامة بن جعفر الذي حاول وضع علم للشعر وعلم للنثر يقومان على الفروق الشكلية التي مكن لها أرسطو بمنطقه في كل ميادين المعرفة ، وتيار أدباء العرب الذين صمدوا لذلك المذهب فنحوه عن الادب ونقد الادب ، بحيث لم يكن له كبير اثر لديهم ، وانما أثر قدامة وارسطو بخطابته وشعره ومنطقه بأكمله في نشأة علوم اللغة وبخاصة البلاغة التي هي من أدوات النقد كلها ولكنها ليست اياه .

والذي حدث عند العرب تاريخيا هو ان النقد قد تأثر في منهجه بالعقلية الجديدة التي كونتها فلسفة اليونان والتي اتخذها المعتزلة وعلماء الكلام اساسا لمجادلاتهم في التوحيد والفقه ، وهذا ما يفسر تغير النقد من نقد ذوقي غير مسبب يقف عند الجزئيات ويقفز الى تعميمات خاطئة تجعل من شاعر اشعر الناس لبيت قاله ، الى نقد ذوقي مسبب يحاول ان يقصر احكامه على الجزئية التي ينظر فيها ، فان سعى الى تعميم لجأ الى الاستقصاء واحتاط في الحكم على نحو ما نرى عند الآمدي في كتابه « الموازنة بين الطائيين » .

وتنتهي بنا النظرة التاريخية الى التمييز بين النقد الادبي والتاريخ الادبي . فان النقد سابق للتاريخ عند العرب وأساس له ، واذا صح « ان الادب هو كل المؤلفات التي تكتب لكافة المثقفين لتثير لديهم بفضل خصائص صياغتها صورا خيالية أو انفعالات شعورية أو احساسات فنية » بينما تكون غاية النقد اظهار خصائص تلك المؤلفات . اما التاريخ الادبي فيجمع تلك المؤلفات تبعا لما بينها من وشائج في الموضوع والصياغة ، وعلى هذا يدرس النقد رثاء المهلهل لاخيه كليب والخنساء لصخر وابن الرومي لابنه والمتبي لاخت سيف الدولة كلا منهم منفردا ، ثم يأتي تاريخ الادب فيؤرخ للمراثي عند العرب فيكون عمله تأريخا لفن أدبي .

ويدرس النقد غزل جميل وكثير او غزل العرجي وعمر بن ابي ربيعة ، ويأتي التاريخ الادبي فيؤرخ للنسيب العذري أو لغزل اللذة الحسية ويكون عمله تأريخا لتيار فني اخلاقي .

والتاريخ يؤيد نفس الحقيقة ، فالنقد الادبي سابق عند العرب للتاريخ الادبي بل هو اساسه الجوهري ، وهذا يبدو واضحا في كتاب طبقات الشعراء لابن سلام ، وذلك لما هو واضح في منهج تبويبه للادب ومن اتخاذ أحكام النقد كتقسيم الشعراء وفقا لمبدأ الزمان والمكان والمميزات الفنية . ولقد فطن ابن سلام الى كثير من الشروط التي يجب ان تتوفر في الناقد والنقد ، ومنها الدربة والممارسة وتحقيق النصوص وتفسير الظواهر الادبية كما انه وضع أسسا للمفاضلة بين الشعراء . وظهور ابن قتيبة في نفس القرن لا يغير شيئا من مفهوم النقد عند ابن سلام ، ذلك لان قتيبة قد تناول في كتابه « الشعر والشعراء » مسائل عامة محاولا ان يضع لها مبادىء ، واكتفى بسرد سير الشعراء ونقد بعض اشعارهم على غير منهج واضح كالذي ساعد على خلقه ابن المعتز في كتابه البديع حيث أرسى دعامة من دعائم النقد المنهجي بتحديده لخصائص مذهب البديع ، والظاهرة التي سادت عند اصحاب مذهب البديع لا تشبه في اي صورة مذهب شينييه الذي ظهر في القرن الثامن عشر والذي دعا الى تجديد الشعر الفرنسي ، فقال شينييه بيته المشهور « لنقل افكارا جديدة في صياغة قديمة » ، فأصحاب مذهب البديع لم يقولوا افكارا جديدة في صياغة قديمة ، بل حاولوا بوجه عام أن يقولوا الافكار القديمة في صياغة جديدة ، وبخاصة عند أبي تمام الذي لم يكد يجدد شيئا في موضوعات الشعر وانما تجددت المعاني في القرن الرابع والخامس عند المتنبي وابي العلاء .

ولقد افاد قدامة بن جعفر من الثقافة اليونانية ومما كتب ارسطاطاليس في الشعر والخطابة ، فألف « نقد الشعر » و « نقد النثر » وانبعث النقاد يوازنون ويقاربون لا بين المحدثين والقدماء بل بين المحدثين انفسهم فلاحظوا انهم ينقسمون الى مجددين ومحافظين واتخذوا ابا تمام رمزا للجديد والبحتري رمزا للقديم ، واقاموا بين المنهجين المتنافرين مقارنة واسعة نهض بها الآمدي في كتابه « الموازنة بين ابي تمام والبحتري » ثم نظروا فرأوا المتنبي يتخذ لنفسه اسلوبا جديدا لا يقوم على القديم كما يتصوره البحتري ولا على الجديد كما يتصوره ابو تمام فكان ان كتب علي بن عبد العزيز الجرجاني دراسته « الوساطة بين المتنبي وخصومه » .

وكانت ابحاث الاعجاز القرآني تنمو اثناء ذلك وتنمو معها دراسات البيان فجمع الامام عبد القاهر الجرجاني هذه الدراسات وأخضعها لضرب من التفكير العقلي الفلسفي ضمنها كتابه « دلائل الاعجاز » ، وتقف هذه الحركة الدافعة بعد ذلك ، ولم يعد هناك نقاد يبحثون بحثا دقيقا في المذاهب الادبية او في شؤون البلاغة ، وكان عمل النقاد الذين أتوا بعد ذلك كابن رشيق وابن الاثير والسكاكي والخطيب القزويني ينحصر في تلخيص نظريات النقاد القدماء او تنسيقها .

هذه هي صورة النقد العربي في عصوره الماضية ،

ينشأ ساذجا ثم يتطور تطورا حيا ، ولهذا فان اي بحث في مفهوم النقد الادبي الحديث لا بد له من دراسة النظريات والاساليب النقدية التي أتينا على ذكرها ، لان النقد الحديث اصل اصيل من النقد الذي كان في القرن الثالث والرابع الهجري . وما النقد في أدبنا العربي الا امتداد متطور للنقد في عصوره الماضية مع ملاحظة ان النقد في النهضة الادبية الحديثة قد خضع لمفهوم جديد أملته الحياة الجديدة وفرضه الادب الجديد الذي صور هذه النهضة ورسم آمالها وآلامها .

ولقد تعددت مذاهب النقد الادبي الحديث مع تعدد المذاهب الادبية ، فمن النقاد من يرى اليوم ان النقد يجب أن يكون موضوعيا ، وهؤلاء هم أصحاب النزعة العلمية ، وهي نزعة صادقة ولكنها قد تقودنا الى مفهوم خاطىء للأدب ، فالادب في الواقع تعبير عن تجربة شعورية أساسها الوجدان ، وهذه التجارب لا يمكن ان تخضع لميزان الموضوعية البحتة دون اشراك عامل الذاتية والعاطفة والذوق . وفي الحق ان النقد الصحيح يجب ان يخضع لمناهج الموضوعية دون ان يغفل العامل الذاتي ، فالنقد الذوقي كما قلنا نقد مشروع يعترف به النقاد امثال لانسون وأبركرومبي ، وهذه هي نفس الحقيقة التي ادركها اكثر النقاد في ادبنا الحديث .

قلنا في بدء هذا البحث ان غاية النقد الادبي ووظيفته تتلخص في :

١ - تقويم العمل الادبي .
٢ - تعيين مكانه في خط سير الادب .
٣ - تحديد مدى تأثر العمل الادبي بالمحيط ومدى تأثيره فيه .
٤ - تصوير سمات صاحبه من خلال اعماله .

فاذا كانت هذه هي وظائف النقد الادبي وغاياته فما هي المناهج التي تكفل لنا تحقيق هذه الغايات ؟

١ - المنهج الفني : وهو ان نواجه الاثر الادبي بالقواعد والاصول الفنية المباشرة فننظر في نوعه أقصيدة هو أم رواية أم خاطرة أم مقال أم بحث ثم ننظر في قيمه الشعورية وقيمه التعبيرية ومدى ما تنطبق على الاصول الفنية ، وفي حدود هذا المنهج نملك ان نواجه العمل الادبي فنحكم عليه حكما تقريريا قائما على دعامتين : الاولى تأثرنا الذاتي بهذا النص ، ذلك التأثر المنبعث من ذوقنا الخاص وتجاربنا الشعورية والفنية السابقة ، والثانية نظرتنا الموضوعية على قدر الامكان الى القيم الشعورية والتعبيرية الكامنة في هذا العمل .

٢ - المنهج التاريخي : اما اذا رغبنا في ان ندرس مدى تأثر العمل الادبي او صاحبه بالوسط ومدى تأثيره فيه او رغبنا في دراسة الاطوار التي مر بها فن من فنون الادب او لون من الوانه أو في معرفة مجموعة الآراء التي أبديت في عمل أدبي أو في صاحبه لنستدل منها على لون التفكير السائد في عصر من العصور ، أو اذا حاولنا أن نجمع خصائص جيل أو أمة في آدابها ، فاننا نصل الى المنهج التاريخي .

٣ - المنهج النفسي : العنصر النفسي أصيل بارز في العمل الادبي ، واذا نظرنا الى صميم الاثر الادبي ، استطعنا ان نلمس العنصر النفسي في كل مراحله لان العمل الادبي هو استجابة معينة لمؤثرات خاصة ، وهو بهذا عمل صادر عن مجموعة القوى النفسية ونشاط ممثل للحياة النفسية وهو لذلك يستدعي استجابة معينة في نفوس الآخرين ، فالخصائص الشعورية مسألة نفسية بحتة .

والناقد الذي يتبع المنهج النفسي يرى نفسه امام تساؤلات لا بد له من دراستها والاجابة عليها .

كيف تتم عملية الخلق الادبي ، وما هي طبيعته من الوجهة النفسية والشعورية ، وما هي دلالة العمل الادبي على نفسية صاحبه ، وكيف يتأثر الآخرون بالعمل الادبي عند مطالعته ؟ ان استطاع ان يجيب على هذه الاسئلة سار نقده وفق المنهج النفسي .

والمناهج بصفة عامة في النقد تصلح وتفيد حين تتخذ منارات ومعالم ، ولكنها تفسد وتضر اذا جعلت قيودا وحدودا ، شأنها في هذا شأن المدارس في الادب ذاته فكل قالب هو قيد للابداع .

ولقد سلك النقد العربي الحديث في أحيان كثيرة طريق المنهج المتكامل الذي يجمع بين المناهج الثلاثة السابقة ، ونستطيع أن نرى أمثلة لهذا في كتابي الدكتور طه حسين عن المعري وفي كتبه عن المتنبي وحديث الاربعاء ، كما نرى أمثلة ذلك في كتب العقاد عن ابن الرومي وشاعر الغزل وجميل بثينة .

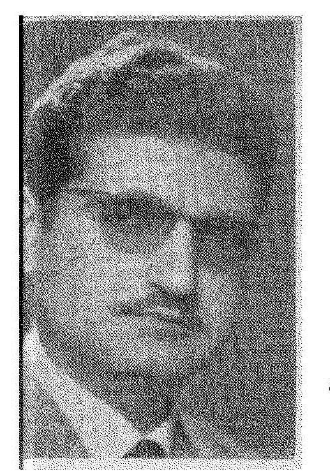
ان المنهج المتكامل لا يعتبر النتاج الفني افرازا للبيئة العامة ولا يحتم عليه كذلك ان يحصر نفسه في مطالب جيل من الناس ، فالاديب في عصر من العصور قد يعبر عن اشواق انسانية للجنس البشري كله ولمشكلات هذا الجنس الخالدة التي لا تتعلق بوضع اجتماعي قائم ، انما تتعلق بموقف الانسانية كلها من هذا الكون ومشكلاته كالغيب والقدر والضمير والشوق والتلهف للقاء .

وهذه كلها لا تتعلق بزمان ولا بيئة ولا عوامل تاريخية ولم يكن ابن الرومي يعبر عن ذاته وانما عن موقف انساني خالد عندما يقول :

الا من يريني غايتي قبل مذهبي ... ومن اين والغايات بعد المذاهب

اللاذقية — **سليم زهدي**

طبعت على مطابع :
دار الغد للطباعة والنشر
شارع سوريا - بناية بردويل
بيروت (لبنان)
تلفون : ٢٢٩٢١



قصيدة النثر، الكلمة المدنسة، الانسان ...
"نشيد الرخام والشمس"

بقلم هاني صعب

« ان شأني في النقد اذا ما حاولته ،
كغمسك اصبعا من ظمأ في بركة شمس ،
او كارتكاض نحلة على منزلق ورد. فالتعاطف
عندي وحده احتمال نقد ، اذ قلما اختزن
سحابة جوفاء في يدي ، او اطنن في
خضرة طحلب . »

هـ . ص .

— أ —

« صديقي العزيز . لك عندي اعتراف صغير. وهو اني بعد قراءتي للمرة العشرين على الاقل، للكتاب الممتاز Gaspard de la nuit لـ « ألوسيوس برتران » Aloysius Bertrand (كتاب انت وانا نعرفه ، ويعرفه بعض اصدقائنا ، أليس له ملء الحق بلقب ممتاز ؟) جاءتني الفكرة بان احاول شيئا من هذا النوع . وان اتناول وصف الحياة المعاصرة ، او بالاحرى ، وصف حياة معاصرة واكثر تجريدا ، بالطريقة التي تناول بها تصوير الحياة القديمة المفتنة بغرابة .

« فمن منا لم يحلم في ايام طموحه ، بمعجزة نثر شعري ، مموسق من غير وزن ولا قافية . نثر طيع قليل العثار ، يوافق حركات النفس الغنائية ، وتموجات الحلم ، وقفزات الضمير ؟ »

هذا مما قاله « بودلير » لصديقه « ارسين هوسي » في رسالة صدر بها مجموعة قصائده النثرية . وكأنه بهذا الاعتراف ، يشق اهدابنا على اول رصد لنموذج ، يعده بعضهم اليوم ، كأميز واسطة للتعبير عن جيلنا بين احتفال الشعر التقليدي الرتيب وحيرة الشعر الحر .

على ان النقاد يلحقون ببرتران اسمين آخرين لا يجهلهما بودلير ، هما : « لوفيفر — دوميبه » Lefèvre-Deumier صاحب « كتاب المتنزه » (١) . و « موريس دي جيران Maurice de Guerin صاحب قصيدة « القنطورس » (٢) النثرية ، المنشورة عام ١٨٤٠ في مجلة La Revue de Deux-Mondes ، وعدة رسائل اخرى حازت على تقدير سانت بوف ، يمكن ان نقتطع منها قصائد نثرية (٣) شبيهة بأسمى ما عند البحيريين الانكليز (٤) من خيالات .

ويدلون على ذلك ، بأن نية بودلير كانت تميل اولا الى تسمية كتابه بعنوان « المتنزه الوحيد » فوق ما استعاره من عناوين لقصائد كالمرآة ، الجسر والساعة ....

(١) مجموعة قصائد نثرية .

(٢) حيوان خرافي نصفه الاعلى انسان والنصف الاسفل حصان .

(٣) لسوء فهم حدود القصيدة في القرن الثامن عشر ، كانوا يطلقون اسم قصيدة على كل عمل ذي بناء قوي ، قادر على ان يفتن الخيال والاذن بجوه الشعري والموسيقي .

(٤) نسبة لحقت بعض الشعراء الانكليز الذين عاشوا او ترددوا الى مقاطعة البحيرات في شمالي — غربي انكلترا وامتازوا بوصفهم للطبيعة والحياة العادية. من أهمهم : وردزوث، كولردج وسوذي.

وبعد ، فاذا كان بودلير تابعا ، فأية شعة تفلجت على أجبن اولئك الثلاثة ؟

في رسالة بودلير الى صديقه ، يرجع ميلاد هذا النموذج المسيطر، الى مخالطة المدن الكبرى ، وتشابك علاقاتها التي لا يطالها حصر .

ويحتطب آخرون الجذور في أرض الطقوس المزروعة بالمزامير والزياحات .

واخرون يذهبون الى ان ذاك العصر ، وكان مرمى لبضع مجموعات من المنتجات الشعرية الاجنبية ، ظهرت بحجة الترجمة ، في ثياب قصائد النثر . وراحت تتعرى على مرأى من شبق المثقفين . فمجموعة « قصائد وأغان شعبية من المانيا » على الاخص ، الصادرة عام ١٨٤١ ، كان لها في وسطهم ، حماس اذن لاظفر نغم ، وعطش حلق الى رئة خابية .

قد تتراشق الافواه حول المنابع . وانما الحكم الذي لا ينوشه ضرس جدل ، هو ان بودلير كان المكهرب الواعي الاول لشريط الانطلاقة الحديثة . فان يكن « برتران » قد حبل ذهنه اتفاقا ، فان بودلير قد اقبل على عمله عن سابق تصور وتصميم في لغة القانون .

هذا في فرنسا . واما عندنا فأين اللقاح المثمر ؟

انه لا يختلف كثيراً عما هناك . الا اني أحصره في الترجمة والاطلاع المباشر ، وأستبعد العوامل الاخرى .

وثمة لقاح عندنا يجيء في الدرجة الثانية . هو بعض آثار جبران خليل جبران وميخائيل نعيمه في تأملاتهما المجنحة (١) .

والاهم في الواقع . هو تمردنا اخيراً على البيت الكلاسيكي . ورفضنا لكل قيد أو قاعدة مومياء . واتساع مفهوم كلمة « شعر » التي لم تعد تعرف بالوزن والقافية والا فهي نثر . واطراحنا القماقم التي تردد مثل هذه النفايات :

« ان غناء البلبل قصيدة شعر ، وغناء الاوزة قصيدة نثر »
(اوسكار وايلد)

« النثر انساني والنظم الهي »
(بول سوداي)

« النثر لا يوجد ، فحيث الجهد في الاسلوب ، هناك النظم »
(مالارميه)

لم يبق للنظامين التقليديين كسرة مجد . لقد هوت سدة العرش من تحت « اقفيتهم المزرقة » ، وتحطم الفخار المكدس على رفوفهم .

« الآلهة ذاتها تموت . ولكن الاشعار السامية تظل اقوى من الفلز » (٢) ، يهتف « تيوفيل جوتييه » .

اذن . ما الذي يرجح قصيدة نظم على قصيدة نظم ومن ذات الوزن ، ان لم تكن تلك الرقية الخفية المشعة التي اسمها « الشعر » . تلك الرقية التي ما مرت بأنملة على ساق كلمة ، الا وزرعتها في نهد

(١) لن اطيل البحث هنا ، اذ المقصد من هذا التمهيد ، هو ان اعرف القارىء باختصار بقصيدة النثر الجديدة على ادبنا ، كي يتمكن من متابعة الاحكام التي سأطلقها على « نشيد الرخام والشمس » .

(٢) سبيكة من النحاس والقصدير .

نجمة سوداء كانت مع الخليل أو ضده ؟

وما الذي يشيل في عينك قصيدة لم تعبأ في سلك ، فتصيح : هذا شعر . ويخفض قصيدة منظومة ، فتصيح : هذا نظم ، نظم . برغم من ايقاعها المطرب الى حد الثمل ؟!..

نعم ، قد يزيد النظم من جمال الجملة الشعرية . ولكنه ليس مرادفا لكلمة « شعر » تبعا للعادة ، ولا نافيا لها في سواه .

نتيجة عدل في نظري ، أسوقها في زحمة الابواق العاوية حتى في وجه الوزن الحر ، لقصورها عن اللعب بمفاتيحه .

ان قصيدة النثر حاجة خلق مدنية . وليست نقضا او الغاء كما يظن البعض . فالحاجة لا تلغي الحاجة . وماكس جاكوب ، وبول ايلوار ، وريفيردي ، ورينيه شار ، وهنري ميشو مثلا ، لم يلتجئوا الى هذا اللون عن عجز . بل عن ضرورة لابداع لغة شعرية جديدة في المدنية الجديدة . وعن تشوف الى تسمير الحرية الانسانية على لوحة المدى . وبرهاني ، هو انهم يأكلون من ثمار الشجرتين حسب قابليتهم .

ولأبعد ، ونقولا قربان صاحب « نشيد الرخام والشمس » يعطيني أيضا المثل الاقرب على ذلك .

أما اذا قيل لي : هوذا سان ـ جون بيرس كالسد العظيم بقصائده النثرية المحاض . فأجيب بان هذا الشاعر قد هرب من قيود ، ليزج نفسه في قيود اشد ، وأنظمة وهندسة وتكنيك اغرب جعلته خارج زمنه .

والان ما هي قصيدة النثر ؟ (١)

ـ هي كل ما نريد (فرنان ديفوار)

ـ انها لا تحدد (اندريه مورا)

ـ هي ان تحرك حول فكرة ، أضواء النفس المختلفة ، على مسافة مقصودة ، بواسطة جمل مقطعة الى فقر ، تسمح للشاعر ان يظهر بهيئة قطع شاملة وموجزة ، مثل تلك الايقاعات المباشرة للفكر المنسقة في العروض . (مالارميه)

ـ هي كل نثر في اطار محدود ، يغلف فكرة ، صورة شعرية اصلا ، بأسلوب مباشر ووجيز اختياريا . (جاستون بيكار)

ـ هي قطعة من نثر مأسورة بكفاية ، متحدة ومشدودة الى ذاتها ككتلة بلور تلعب فيها مئة انعكاسة مختلفة . (جالو)

نحاتة يسيرة ما ترى ، من جدار التحديد لقصيدة النثر . الا انها تفي لتشك في دربنا ركائزها الثلاث التالية التي انتزعتها « سوزان برنار » مؤلفة الكتاب الضخم Le Poème en Prose من حزمة أضواء وهي :

ـ الايجاز او الحصر
ـ الثقل
ـ المجانية (٢)

ـ ب ـ

و « نشيد الرخام والشمس » ، هذا العطاء الخصب ، يقتات من شيئية قصيدة النثر بمقدار . كل قطعة فيه الا القليل القليل ، عالم مغلق على نفسه ، وكتلة مشعة محملة في حجم صغير بالمسافات الايحائية .

تعفية فنية جديدة ، تحبس الزمن في نسق ايقاعي خاص ، لتسلمه الى زمن منغم معقول ، قد انقذ من الجري المتصل في الصيرورة ، ودحرج في اللازمنية « كلا لا تدريجيا » . فالنهاية على مستوى البداية ذاته في القصيدة . والجمل تلف في دائرة ، تتناظر وتجهد في ادهاشنا واذاقتنا غفلة الزمن وأدراجه .

فأن تغط ريشتك في محبرة الازل ، وتخرج على اطرافها التاريخ المتعاقب مختزا في اشكال متحركة في اللازمنية كما الموسيقى ، ذاك هو التخم الصوان للقصيدة بفرعيها الوزني والنثري بالاخص .

ويلقاك « نشيد الرخام والشمس » ابدا بعيون اربع من اي شباك تطل عليه . لقد قسم نقولا قربان قصيدته مثل بعض رفاقه الغربيين في النوع ، الى مقاطع متساوية ، يفصلها بياض او « حالات صمت » تخلق نغما وترفع « قاعدة روحية » للقصيدة ، وتوسع للايحاءات في كل مقطع ان تتطاول مويجاتها وتتدرى في داخلنا .

وهو كرفاقه الغربيين في النوع ايضا ، قد ادخل التقفية احيانا والتكرار والترديد بصور مختلفة او بكلمات وعبارات في اول المقطع او اخره . مما اعان الفكرة الشعرية على ان تلتف على ذاتها ، مثيرة بذلك الانفعال الدوري لدائرة مغلقة :

« وظل في فؤادي بلد عريش يتعرى ، وحقل خريفي الثمر ، وسرب طاووس بلا ريش ! وظل في فؤادي خليج بلا قمر ! امي ايا جميزة الدار ، كنت قارة الزهر ، وكنت خليج النار ، فمن صيرك مقبرة الثلج يا امي ؟ وظل في فؤادي خليج بلا قمر . » من (جسد وغابة رياحين)

ان نقولا قربان ، اذ تمرد على قواعد الشعر المتعارفة ، شيد له مقصورة فردية صريحة تخبىء فوضى ساخطة ، تريد ان تصنع عالمها ثانية على هوى منها. وان تقيم النظام الذي تريد ازاء النظام الذي يوجد . حتى انه قد اتبع في غير مكان ، طريقا في عنونة قصائده ، توهمك ببعدها عن المحتوى لتقربك الى صواها بامعان من روية . فهو في « أرغن الصمت » يكور في جفنيك فتاة تتحدث الى امها عن احلامها الكبيرة . ويمر العنوان على لسانها :

« ولكني سأهب جسدي الى رجل تكثر المجاذيف في عينيه ، ويكون جسده كأرغن الصمت » .

وتعيد النظرة فتجد ان أرغن الصمت لم يكن ذلك الرجل البطولي المتطاول كالصمت وحسب . بل ان تلك الفتاة تحمله في بدنها ايضا ولا تدري . كانت كالمارد ، والمارد يحب كمارد ، وحب المارد لا يقدر حتى على ان يدفن في البيت ذي السوسن المائج ، كما يقول ناظم حكمت .

وهو في « ديكة وخيل عربية » يفيد من المعنى الوارئي ، اظن ، لهاتين اللفظتين . فالخيل معقود في نواصيها الخير . واما الديكة فلا تزال في سحر من نفثات مارس المحنق في اذني خادمه « اليكتريون » ابيها الاول . اذ صرخ به : اذهب اذن ، فلن تطعم عينك غمض الفجر ابدا ، وستفيق قبل الجميع لتصيح في النائمين : ألا هبوا ايها الفقاة ، فها أبوللو يجر عربة الشمس .

فأنت ان لم تقم المجالات الماورائية للفظة عند نقولا قربان تتهمه

(١) كثيرون يخلطون بينها وبين الشعر المنثور . ان هذا الاخير مشتق من الشعر الحر ومقلد له . في حال ان قصيدة النثر تقف كتعفية فعلية مستقلة وكجوهر غنائي وفقا لاصول صارمة كما الشعر الموزون . وانما عرضية لم يملها الاستعمال .

(٢) على قصيدة النثر ان تشغل كل عنصر من داخلها او خارجها في اهداف شعرية بحتة . اي ان لا تنبسط كما الاسلوب النثري الوصفي او القصصي الروائي في تتابع الاعمال والافكار . بل ان تعرض ذاتها ككتلة لا زمنية . والا انغمست في النثرية الخشبية الصدى .



بالجنوح ، وتروح كما قد تفعل هنا ، باعتبار « ديكة وخيل عربية » جزءا من كل ورد في المقطع الاخير :

« ويقدم فلاحو النيل لفلاحي الارز ديكة وخيلا عربية وعلما للجمهورية مطرزا عليه شجرة الحرية » .

في حين انها رمز لليقظة الدائمة التي ننشد ، والخير الدائم الذي نستشرف ، وكأن صوت ديكة يهدر ، وكر خيول تحفر على جبين كل كوكب :

« ـ لن تكون ارضنا بستانا للحديد ولحم الاطفال ، انها بستان الكرمة والزيتون ، والشفاه التي تبارك الانسان .

ـ ولن نجعل انهارنا مدنسة الضفاف ، ولا شعر نسائنا كفنا لاجساد الجنود ، بل لصنع السفن المحملة بالخمر والموسيقى .

ـ والى الابد فليعانق مرفأنا جسد الشمس ، لان الفجر مطل علينا بين جبلين شاهقين » .

بمثل هذه المجالات ـ المفاتيح تمنحك نفسها تلك « الديناميـة المنفجرة » للغة « النشيد » . اذ ان المضمون متصل بها بوحدة الجوهر . فالكلمات التي تشكل القصيدة لا تتفتح من معناها الواضح، وانما من جميع كثافتها العنصرية ومن علاقات بعضها ببعض .

ـ ج ـ

كانوا في القديم حين يتطهرون ، يأتون بكبش او بغيره من البهائم . ثم يضع كل يده عليه ، مفرغا دنسه ، ثم يسيرون به الى المحرقة . (راجع اللاويين ـ التوراة)

بهكذا عقيدة ، يفرز صاحب « النشيد » هدبه في عرق الكلمة ساكبا فيها « اعصابه ودمه ، وطاقاته العقلية والنفسية » ثم يفصده ليشل حبلا من الهواتف الهاربة المفنطة .

الكلمات ـ هنا ـ انتهت من اللعب ، الكلمات تتحاب على حد تعبير « اندريه بريتون » في « الخطى الضائعة » .

الكلمات ـ هنا ـ وهذا ما علينا ان نعزمه في القصيدة خاصة ، تتعاكس حتى تظهر كما لو فقدت لونها الذاتي ، برأي « مالارميه » في « حديث عن الشعر » .

سوى انها ـ هنا ـ تختلف نوعا عما هي عند الرمزيين الذين سجنوها آونة في طلسم بارد ، وعما هي عند السرياليين الذين بدل ان يطوعوها بمهارة لتبدع صلات جديدة ، خضعوا لها ولقواها الكامنة ، وتركوها تتجاذب وتتجمع في صف غير اعتيادي ، قادها الى العبثية .

ان للكلمة في « النشيد » نكهة مميزة ، اكتسبت قيمتها من هضم الشاعر لمزيج من المفاهيم .

ولعل من اكثر ما تصادف ، كلمة « اخضر » التي تعني الفرح والامل والبعث والنضارة .

ـ « الى الذين اشتهوا رائحة الرماد الاخضر .

ـ ويهرق على الدرب الصياح (اي الديك) وكأنه لم يولد من مجموع احلامنا الخضر .

ـ ولد اليوم عندنا مسيح جديد ، عامل من العمال الطيبين ، له عينان كزنبقتين خضراوين .

ـ واصوات في الغاب ، صوت فأس مزنرة بذراع ، وتأكل من كف ومن كتف ومن عري الشعاع ، وتفيق مع الذئاب والقطيع والضباب ومع الربيع في مقالع الحجر الاخضر .

حتى طائر « الفينيق » يتدفأ بخيوطها :

« ويحترق على شفتيه الطائر الاخضر ، طائر الحب الذي يحيا من الرماد » .

كأن الشاعر يغني لهذا اللون بلسان غارسيا لوركا في « اغان عجرية » :

« اينها الخضرة ، انت التي احبك اينها الخضرة
يا خضرة الريح وخضرة الاغصان
الحصان في الجبل
والزورق في البحر
وشريط ظل على قوامها
وهي تحلم على شرفتها
بخضرة وجه وخضرة شعر
وأحداق من معدن بارد
أينها الخضرة انت التي احبك اينها الخضرة » .

ويأتيك نداء كلمة « الشمس » وسع حنجرة « النشيد » هذا النداء يخبرنا عنه « رامبو » في هذه الابيات :

« الشمس ينبوع الحنان والحياة
تسكب الحب المحرق على الارض المحرومة
واذ نرقد في الوادي ، نحس
بأن الارض مراهقة وتزخر بالدم ،
وبأن صدرها الرحب ، وقد شالت به نفس حارة
هو حب كالاله ، وجسد كالمرأة » .

ولكن « الرخام » ذاك الجسد ذا « الوجوه الشبيهة بالاهلة الناقصة ، والعيون المشقوقة مساكب للحزن ، والشفاه التي ماتت عليها انفاس القمر . الرخام البائع دمه وعرقه بالمزاد ، والساقط كأوراق الخريف ، والساكن الغرف الصغيرة ، ذات الحجار التي يعب منها البرد كما يعب من النبع طير البجع ، والذي يتطلع الى الشمس في مرآة مكسورة فاذا هي قنديل خريفي مكسور » . اقول ولكن « الرخام » يكاد يرفع دفتي « النشيد » على منكبيه اللذين يعظمان الى ان يصبحا خبزا للنسور :

« ايها العمال انتم خبز النسور ، وأتعابكم هي العروق النافرة في رخام المدينة . ولو لم تسكبوا رخامكم في شفاه الآلهة المفطرسين ، لما عاش منهم صعلوك واحد . فليغسلن أقدامكم نهر البنفسج ، وفي مطلع التشارين الحمر فلتمسحن جباهكم بالخمر ! »

ومما تصادفه غير مرة ايضا كلمة « القمح » التي قطر الشاعر بها اصداء كثيرة ، جملها في قصيدته « موسم القمح والاقمار » .

وكلمة « النحاس التي تعني الفراغ والجدب تارة كما في :

« الى الذين ما أمرع البنفسج في أحداقهم ، بل كانوا من حصادي النحاس والصمت » .

وطورا الاناشيد والخصب والعافية كما في :

ـ « انا الشرق صناجتي الفرح ، ونحاسي في مآقي الاطفال .

ـ ولي دعاء بآسيا وبافريقيا دعاء : بأن ادفن جباه الفاتحين وكرابيج المستعمرين ، لكي يولد النحاس والقمح في قلوب الفقراء .

وكلمة « الرماد » التي تعني المرض والحزن في :

ـ « ويظل بيتنا مرساة في خليج البرد ... وجرحا ينز بالرماد والقلق المصفر .

ـ هذا الفقير الذي ازدهر في عينيه ضحك الغربان ، وتجمع في حنجرته رماد الخريف » .

وتعني المحرقة ورائحة الموت او التقاليد العفنة في :

« الفراغ الذي ازدهر رمادا على شفاه رجال الدين »

وتعني القساوة ويباس العاطفة في « يوميات شيخ جوعان » :

« ثم غابة من ظلال الناس ، راحت تصطك بها قدمي على قارعة الطريق ! ظلال بلا غفران ! مآقيها مملوءة بالعاج والرماد » .

وتعني الفرح والخير في :

« الى الذين اشتهوا رائحة الرماد الاخضر » .

اخالك لاحظت مما أوردت لك على سبيل المثال ، ان الكلمة في « النشيد » تعلق بخليط ادناس . ذاك ان الكلمة في الشعر ، وفي الشعر الحديث بالتخصيص ، لا توجد وحدها ولنفسها . بل تتنزل في وحدة الجملة وتسترق من انعكاسات جاراتها ـ كما سبق وقالت ـ التي تتضافر على حمل الدنس المتجسد اخيرا صورة سوية .

ان هذه الصورة التي تتركب من بعض كلمات أي أدناس ، هي

التي تضع يدها على الكلمة لتهبها دنسها الخاص . وكلما كانت غير مألوفة ، كلما أوسعت مرايا المسقط الذهني وأمدت النطاق الانساني بأبعـاد .

ولما كان نقولا قربان شاعر صورة . فانه قد سعى الى حذقهـا وتطويرها ، فوق نمو تفهمه لوظيفته كشاعر حديث مسؤول .

كان في « نيسان » مجموعة قصائده النثرية الاولى ، يخط احيانا الصورة للصورة، كبعض صور جماعة «هيوم» و « ازرا باوند » . او يتجه الى الطبيعة ليصف الانسان الصرف ، والطامع في ان يقبض على النسب الصحيحة القائمة بين فكرة الانسان وفكرة الكون ، والتي يعبر عنها بواسطة الصورة .

وذلك في شعر لم يجيء تركيبا فوقيا موضوعيا ، ولا مواقف عقلية او فكرية معينة بل كان كشفا لمعنى الكائنات والاشياء على الذات في حدود الممكن . او انتقالا من الواقع المحسوس الى واقع لا محسوس متصل بتجربة الشاعر الشخصية ومحيطه وانطباعاته الفولكلورية . او تشبيها معجبا من وحي الملاحظة الدقيقة .

الصورة الحسية سمة هذا الشعر .

وبما ان نقولا قربان ابن القرية فقد استعار الكثير من اجوائها وعاداتها ، متعمقا في الروح الطيبة الخيرة ، باحثا عن البزور التـي « يبزغ من مطلعها النهار ، ويصنع الناس من قلوبها ملاعق الفضـة ، وتوزع العرق عبارات طاهرة » .

— د —

« انها قطع من عالم بعينه » . هذا ما لحظه « مارسيل بروست » في كتابه « السجينة » في لوحات « فان درمير » .

وهذا ما يمكن ان يقال عن آثار كلُ شاعر شرعي .

ونقولا قربان في « نشيده » ، لا يضيق بهذا الخاتم . هنـاك مناخ حيوي تتنفس فيه القصائد ، فتحس وانت تقلبها ، بنبرة مرنة ، او مكتومة ، تترجع دون فتور ، في ضفاف نهر الامل والفرح والحرية، ونهر الشعب .

« الى الذين اشتهوا رائحة الرماد الاخضر » . كانت النقـرة الاولى على وتر هذا « النشيد » .

تزاوج في اللفظ ، يعود الى تأثر الشاعر بجو القرية . ففـي القرى عادة ، يستعملون الموقد والوجاق للطبخ والتدفئة . والبيـت الذي يشتهي صهيل موقد ووجاق يغصان بالرماد ، بيت حجـاره تسعل على كف بومة . و « قفص ملعون » تختنـق فيـه الفصول، وضحكات التراب الخضراء التي تولد مع طائر الحب الاخضر ، طـائر الامل والبعث والحرية ، الذي يحيا من الرماد .

نقرة اولى ، تخزن بغنى المشاهد المتعددة للانسان الذي سيضج بـه « النشيد » .

فهو اما صبية تستحلف امها :

« احلفك يا امي باسم الحب ، لماذا ولدتني في الظل ؟ فلكـم اشعر ان جسدي ورقة يابسة على كتفي ، أحلفك بالحب يا امـي ، أيتها الافعى الزرقاء ، لماذا ولدتني هكذا كحصاة في الصقيع ؟ ولكننـي سأعيش ولاجعلن جسدي هيكلا لثورة يجدف فيه جميع الصعاليك » .

أو كمحمود الذي كان يقف على الطريق ويده تقرع جرس الحقد :

« وقف محمود يمد يده على الطريق ، والشمس جمجمة فـي كيسه . وفي عينيه عشر سنوات كغصن زيتون ممحل . وكان يحس اعين الناس تلسع جلده ككفير النحل » ....

أو كسائلة تهيب بمار ثري ، مقفل القلب والجيب ، ان ينقدهـا درهما بشكل الضحكة الحمراء ، وتروح تردد على مسمعه المحشـو بالرمال والاصداف :

« لو كان عندي ثمرة لزرعت في قلبك نـواتها الحية . واذا لذعتك الشمس تعال استظل بكفي » .

أو كنبي ، ابن عامل من البسطاء ، ولد :

لـ « يبشر بالعطاء ، وبموت الحروف السوداء والايدي التـي تخنق البراعم » .

الفقراء (1) في مشاهد ، اطار هذه المجموعة ، التي تقدس هياكل الحرف الذي له رائحة الثورة والعمل . الحرف الذي يتحـول الى صندل لمتسول ، ويشعل العاصفة في محجري محمود ، ويصرخ مع اصوات المناجل والمعاول والفؤوس والالات : الفد ، الفد ، الفد ، للفقـراء :

« وبعد ايام ستولد اقمارنا الجديدة . يوم لا يموت بلبل فـي قفص ، ولا يهدم المدفع الجدران ، ولا ينبت الغار على رفات الاخرين ، وبعد ايام ستملأ مزارعنا الاقمار ، فترى عيون البائسين ، مثل عناقيد مرمر وذهب ، ضاحكة في قلال من القصب » .

ان نقولا قربان بتصويره اولئك الذين اشتهوا رائحة الرمـاد الاخضر ، يقدم لنا نماذج للانسان المتمرد . الانسان الذي يقول : لا ، ويكره كل ناقوس خائن ، وتتدفق من قلبه شهوات الشعب ، ويحـلم بالثورة وهو صبي . والذي تصطفق في جنبيه نوافذ الحضارة — ما زالت — .

هذه الـ « لا » هي محور « النشيد » . وهي الدافعة اصلا بالشاعر الى تفجيرها زوابع نار من لحم ودم . انها تعايشه ، وتنفتح على شفتيه فراشات صندوق بندورا .

قد تتحسس بعض النماذج ، واذا هي خلو منها لوهلة . والواقع انها من خلف هذا البعض .

ان قصيدة « بائعة الدجاج » مثلا ، هي لوحة قروية بسيطـة هادئة النبرة قبالة اخوات لها . ولكنها تخفي نقمة مكتومة ، وقرفـا مهموسا من الوضع الذي تتردى فيه البائعة ، وتطلعا الى مستقبـل مجدل برائحة الرماد الاخضر من غير ما تصريح :

— « عندما ربطت دجاجاتي بأرجلهـا وحملتها الى السوق ، شعرت بالفراغ يملأ قلبي ، لانني عشت معها ، وأطعمتها على يـدي ، وفكرت بها في ليلة عرسي .

— واني أشعر كلما بعت دجاجة او ديكا بغصة في صدري ، ولكننا قرويون فقراء ، وسنشتري بثمنها قميصا ولفافة لطفلنا الذي سيولد على عتبة الشتاء ، وستارا لنافذتنا المكسرة الزجاج ، لئلا تطفىء ريح الشمال سراجنا ويدهمنا الثلج والمطر » .

أسطر بعثت في نفسي ما أثارته هذه الابيات لناظم حكمت مـن قصيدته : « البنفسجات الصهباء ، الاصدقاء الجياع ، والطفلة ذات العينين الذهبيتين » :

« وانسل الصيف من امام أنفي
زاعقا بصرخات مجنونة
دون ان اتمكن من ان اجلب لك
باقة من البنفسجات الصهباء .
ماا لعمـل
فالاصدقاء كانوا جياعا
فأكلنا ثمن البنفسجـات » .

لقد استطاع الشاعر ، حتى اذا همس ، ان ينقلنا الى مدار الصخب، وان يغرس في ذواتنا بطريق غير مباشرة ما غرسه مباشرة .

ان عناصر مثل القدرة التصويرية ، والدراسة الدقيقة للوحات ، والارتباط الوثيق بالارض ، وحب الانسان ، والايمان بالكلمة المدنسة ، والروح المتمردة التي نطالعها لديه . يمكنها ان تشاء في الشعر .

عناصر تدعمها اخرى أوجزتها لك ، كان لها ان تبارك ، مفـارق قصائد النثر في « نشيد الرخام والشمس » .

ترى ، هل هي وثبة « ايكارية » لقصيدة النثر ؟!..

هاني صعب

(1) بهذا الاسم كان ينوي نقولا قربان اصدار مجموعته اولا .

سيكولوجية النقد والناقد

بقلم علي زيعور

تمر عملية النقد في ثلاث مراحل اولاها فهم القطعة وهو العمل الذاتي ، ثم تحليلها بحركة انـدراجية متراتبة ، وذلك هو العمـل الموضوعي نوعا او الاجتماعي بكلمة أدق ، وتقوم المرحلة الاخيرة على تقييم البحث اي التمييز بين الغث والسمين وهو الصلة او العلاقة التي تقوم بين الناقد وموضوعه .

وفهم القطعة هو جمعها في وحدة ، اي اخذ الكثير والمتعدد في امر واحد بطرح شبكة المذهب والنظام عليها لالتقاطها والقبض عليهـا بالفكر والعقل . وطبيعي ان فهم الناقد للقطعة متميز عن فهم الفيزيائي للذرة مثلا ونظرته مختلفة كشرحه لها ايضا . يقول غوبلوان : « الشرح هو في معظم الاحيان معرفة الاسباب ، وسبب كلمة غامضة تجـادل حولها المنطقيون والماورائيون كثيرا ... » (نظام العلوم ص ٣٣)

وانه لمن الكلاسيكي معاكسة الفهم بالشرح باعتبارهما عمليتـان تعتمدان على الذات والاخر ، فايصال ما في النفس للغير خيانة للذات وتشويه لكيانها الديناميكي حسب قول الكثيرين من الفلاسفة . لكـن هذه التعاكسية ليست ناجحة الى حد كبير اذ تقود حال تطبيقها الى الصمت او الاحلام ، غير ان اعتبار الشرح والفهم كقطبين اساسييـن في عملية النقد امر بديهي وبدل التناقض بينهما يقوم التعاون ثـم التكامل المتبادل ...

لفهم النص فهما متعمقا لا غنى عن صلة وثيقة وصداقة بيـن الموضوع والواضح ، صلة قريبة تقوم على الوداد والاحترام . هـذه الفضيلة الضرورية هي المحبة التي تجعلنا حسب قول ماكس شيـلر نافذي النظر متبصرين بجلاء ، وان عدم وجود هذه العاطفة عنـد الناقد هي التي تجعله يتربص بالهفوات هادما ، يفتش عن الاخطـاء فينفي ويسفه ويهاجم .

ان المعرفة الصحيحة للعيوب تنتج هي بدورها من التعاطف الذي نشأ عند الناقد ، فالقطعة المعروضة للنقد ـ ككائن خاص له مزايـاه عيوبه ـ تقسّم الناقد وتشرّحه ، وكشيء واقعي لا بد من ان تحترم وتحب . لذا تتطلب فضيلة التعاطف هذه صفات في الناقـد ممتازة وغنى داخليا وثروة ثقافية اخلاقية مع ايمان بالقيم والغير ، مما يجعل الحكم النقدي او التقييم قريبا من القاعدة المفروضة بـل يصبح ذوقه هو القيم ذاتها بلا انفصال او تباعد .

وفي العودة الى علاقة الفهم بالشرح وارتباطهما المتين ، نـرى هذا التفاعل بوضوح امام فلسفة افلاطون او عمانوئيل كانط مثـلا ، اذ ما زالت تفهم وتفسر في كل عصر دون الوصول الى الشكل النهائي فالاثر الانساني كائن غني لا يجف نميره . وامام القطعة الواحـدة يختلف ناقدان ولا يعطيان في كل المرات نفس الشرح والقيم اذ انهمـا ليسا امام شيء موضوعي ، والموضوعية في النقد كعلم انساني صعبة وعسيرة ان لم تكن مستحيلة ، حتى اقترح البعض استبدالها بالتحيز المعقول ، فهل يستطيع الناقد مثلا ان يتخلى عن كونه ابن بيئة وطبقة له تلك التجارب والعواطف وذلك اللاشعور والثقافة والمفهوم ؟ طبعـا ليس الانسان سجين ذاتيته ، انما الذاتية المقبولة في النقد هـي تلك التي ارتضاها العقل وقبلها ، وهي في الاساس محبة وتعاطف ، فتلك هي فضيلة عملية النقد اليوم والقيمة التي عـلى الناقد تحقيقها وتجسيدها في اعماله .

اما الناقد فانه يبدأ عمله مدفوعا بتوتر داخلي ينشأ مـن ارادة الوصول الى الهدف الذي هو التقييم فتصادفها صعوبات الفهـم وعقبات الشرح التي تعطي التوتر اندفاعه او وهنه حسب قوتهـا . وللتخلص من هذه الحالة النفسية يبدأ البحث والتنقيب . هنـا اي في العقبات المذكورة يكمن سبب العشوائية الظاهرة في اعمـاق الكثيرين من النقاد ، فأفعالهم مع شدة التوتر والقلق الناتج كمـا رأينا من صعوبتا الفهم والشرح ، يدفعهم للبحث عـن مفرج ، عـن قشة يتمسكون بها لمهاجمة المؤلف او تكرار نقد قطعته فيأولـون ويشوهون ويفهمون على فلسفتهم .

لذلك صح قول سارتر : « انني ما أقوله » . والناقد هو مـا يتجسد منه في مهاجمته لتلك الناحية دون تلك والاغضاء عن نقطة ومدح اخرى ، فتبدو نفسيته بجلاء . وقد تتخفى احيانا الا ان مشاغله بصورة عامة توجه سيره النقدي لا شعوريا او بتفكير ونية مدروسة . فينسب الاثر الكتابي الى دوافع عالية ويعطيها المعاني الاخلاقية السامية او يشرح فكرة ممتازة بنتيجة مصادفة او سبب بيولوجي مثلا او اخر منحـط ...

والناقد امام النص كأنه امام صاحب هذا النص شخصيا ، فاما ان يرى نفسه فوق المؤلف واما على مستواه او دونه اللهم الا اللامبالاة التي يكذبها الحق والواقع . فمن ارادة الاول بمحاكمة انتاج الثاني يتولد شيء من التباعد وتعيين مستويين غير متساويين ، هذه الفجوة التي يسعى الناقد لاجتيازها لا بد ان يكون ردمها على حساب واحـد من المتبارزين . فاذا رأى النـاقد ضعفه تجنى محاولا التعـويض اللاشعوري ، اما اذا لاحظ ضعف خصمه امام قوته سعى لاظهـار الحالتين بالتمسك بخناق الخصم او الشفقة عليه .

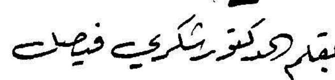
لكن القضية ليست قضية عراك ومدافعة عن النفس فقط . ان امكانية الاخلاق والمحبة اقوى او هي الوجه الثاني لنفس العمليـة . لقد قال باسكال بقيم القلب ، ثم كررها واوضحها ماكس شيلر والجناح الوجودي المؤمن ، وهكذا فالقول بضرورة هيمنة التعاطف والمحبـة على العمل النقدي للوصول الى نتيجة بناءة هو الواجب او هـو المناقبية (الاتيك) Ethique التي تنبع من المعرفة الصحيحـة لسيكولوجية النقد والناقد : ذلك امر معروف بان المعرفة التـامة السليمة للنفس البشرية تقود الانسان الى المستوى الاخلاقي بلا ريب.

علي زيعور

أضواء على مسرحية جديدة



« عزبة بيانوتي »



حين اعود الليلة الى غرفتي بعد هذه الساعات الثلاث التي قضيتها في مسرح معهد الموسيقى العربية اجدني مدفوعا الى ان اتحدث عن المسرحية الجديدة التي تقدمها فرقة عبد الرحمن الخميسي : مسرحية بيانوتي.

ولست ادري كيف انقطعت الصلة ما بيني وبين انتاج عبد الرحمن الخميسي الادبي .. ولعل اعباء العمل في الجامعة وما كانت تقتضيه من تفرغ هي التي حالت بيني وبين ان اتابع كثيرا من الانتاج الحديث الذي اود ان لاانقطع عنه .

ويبدو ان الذي غاب عني من عمل « الخميسي » في الترجمة والتأليف لم يكن بسبب من انقطاعي فحسب .. ولكنه كان بسبب من انصراف « عبد الرحمن » الى اعداد فرقته وتقديم مسرحياته .

وفي ظني ان « محمود السعدني » مؤلف المسرحية و « الخميسي » ممثلها قدما ، هذا العام ، عملا بارزا في الحياة الفنية سواء في التأليف او الاخراج مع هذه الفرقة الناشئة المنطلقة .. وسيظل الذين شهدوا هذه الرواية يذكرون طويلا هذه الملهاة ـ المأساة التي استطاعت المسرحية ان تحكم حبكها وعرضها والنفاذ بها الى اعماق الناس .

١ ـ أمأساة ، هذه المسرحية أم ملهاة ؟

والذين اعلنوا عن المسرحية كانوا يقولون انها « كوميديا » .. ترى ، اصحيح هذا الوصف الذي اطلق عليها ؟.. هل كان الانسان اليقظ ، المتتبع ، الذي يشهد هذه المسرحية يحيا جو الملهاة .. أكان مؤلفها او احد من ممثليها حين كتبها او اخرجها يتنفس تنفس الضاحك اللاهي ؟

مامن شك في ان هنالك بعض المواقف التي تثير الضحك ، وبعض الاجوبة التي تنتزع القهقهة ، وبعض الحركات والاحداث التي تبعث على الابتسام .. ولكن ، أكان الغلاف العام للمسرحية ، والتفاصيل الجزئية الكثيرة فيها هي من هذا اللون الذي يبعث علىالضحك الصافي.. ام كانت شيئا اخر مخالفا كل المخالفة ، بعيدا كل البعد ، عن الابتسام والقهقهة والضحك ؟..

في زعمي ان الكوميديا كانت مأساة .. ان القدر الضاحك منهـا انما كان رداء خارجيا شفافا ، وان احدا من الذين كانوا يتابعون المسرحية واعين او غافلين ، لم يكن يضحك دائما ، وانما كان يضحك احيانا ملء شفتيه .. ذلك اننا كنا مشدودين جميعا الى مأساة عنيفة هي مأساة هذه الاجيال المتلاحقة في الحياة العربية ، منذ ثورات مابعد الحرب الاولى ، وثورات فترات المعاهدات وما بعد المعاهدات حتى يوم الناس هـذا .

ولكن القوة الفنية في « عزبة بيانوتي » في التأليف والتمثيل ، هـي التي استطاعت ان تغلف هذه المأساة ، وان تهب بعض مواقفها بسمة الساخر ، او تهلل الضاحك ، وان تهيل عليها بعض الالوان الزاهية هنـا وهناك .. على حين يضج الجانب الاكبر منها بالسواد الكالح ، ويبعث الاشفاق والحزن العميق .

أ ـ مأساة حسنين :

والحق ان شخصية حسنين في كل تطوراتها مأساة عميقة .. ولكنهـا مأساة من نوع خاص ، ومؤكد ان الانسان نفسه ليس هو الذي رسم طريقها ، وانما هو القدر الذي يمثله جيل حسنين كله ، قدر هذا الجيل الذي يغادر مرحلة من مراحل تكون الامة الى مرحلة اخرى .. يفـارق مرحلة من مراحل التميع والضعف الى مرحلة جديدة من مراحل التمركز والقوة ، ويودع حياة غامضة تختلط فيها المفاهيم الى حياة اخرى واضحة ليس فيها الا مفهوم واحد هو مفهوم الحياة النقية السليمة .

ان « حسنين » والجيل الذي يمثله كان ضحية الحياة السياسيـة المتعفنة التي كانت تحياها مصر « والاقطار العربية الاخرى متقاربـة في ذلك » بالذي أصلت من قيم ، ونشرت من مفاهيم ، وخلقت مـن الوان السلوك المريب الذي يحاول دائما ، وفي نفس الوقت الذي يكشف فيه عن ريبه وزيفه ان يجد لهذا الزيف المبررات .

ويعيش هذا الجيل ، جيل حسنين ، هذه الحياة على انها مأساة عميقة، لانه لايجد الطريق السليم الذي يضع اقدامه فيه .. ان اصوات الحرية، والجلاء ، والهزء بالاستعمار ، والايمان بان هذا الشعب أقوى من بطش المستعمر ، تصل الى اذنيه ، ولكنها لاتبلغ قلبه .. ذلك ان حب الحياة المزيفة قد طغى عليه الى حد بعيد .. وبلغ من طغيانه انه قلب القيم الحقيقة لهذه الحياة ، فجعل البناء للاجنبي بناء للوطن ، والتعمير للمصلحة المادية تعميرا لمصلحة الجماعة ، واعتبر المال وحده هو القيمة الكبرى في هذه الحياة .. وحين يكون المال وحده هو الذي يعيش فـي الذهن ، فان لنا ان نتصور اية مأساة انسانية يتردى فيها الفرد ، وتتردى فيها الجماعة .

ب ـ مأساة « اسماعيل » :

ولم تكن مأساة واضحة في حياة حسنين ، ولكنها كانت اشد وضوحا في حياة اخيه اسماعيل .. ان اسماعيل صورة اخرى من صور هـذه المأساة الضاحكة التي تثير الدمع في عينيك في اللحظات التي ترسـم فيها الابتسامة على شفتيك .. وفي بعض مواقف المسرحية كنت اجـد دمعة كبرى في عيني ، فكنت اخنقها مرة ، وكانت تسبقني الى خدي مرة اخرى ، وكنت في كل مرة احاول ان اكتم ذلك وان احفظ هذا الانفعال المثير فيما بيني وبين نفسي .. ثم لم استطع ذلك ، فشكوت الذي انا فيه الى الصديق الكريم الذي كان الى جانبي ، فاذا هو يعاني مثـل الذي اعانيه واذا هو يعيش اعماق هذه المأساة في كل بطل من أبطالها .

ومن الذي يستطيع ان ينجو من محيط المأساة ، هذا الذي وضعنـا فيه « محمود السعدني » المؤلف ، وعبد الرحمن الخميسي الممثل حـين مثل شخصية اسماعيل ، اخي حسنين ؟.. ومن الذي يستطيع ان يظل بمنجاة من تأثيرها العنيف .. لم يكن وجه حسنين الذابل ـ المتورد ، وعيناه النافذتان ـ الناعستان ، وحركاته المضطربة ـ المتزنة ، لم تكن هذه شيئا امام الكلام الذي كان يجري على شفتيه ، والاجواء التي كـان ينشرها هذا الكلام .. ان اسماعيل عاش ثورة ١٩١٩ ، وكان خطيبا مـن خطبائها وبطلا من ابطالها ، فقضى خمس عشرة سنة في السجن ثم خرج الى الحياة .. فلم يجد فيها ماكان يجب ان يجده .. ان خط الثـورة الذي بدأ لم يتابع طريقه ، انقطع حينا ، وانحرف حينا ، وضل الشعب طريقه ، وبقي الانجليز فيمصر يخلعون وينصبون ، ويأمرون وينهون ،

ويأخذون ولا يعطون .. ولذلك لم يستطع « اسماعيل » ان يتلاءم مع هذه الحياة الجديدة ، فاذا هو غارق في السكر الى شحمتي اذنيه .

أكانت هذه هي الصورة التي ارادت المسرحية ان تعرضها لهـذا الانسان ؟.. كلا .. وانما كان ذلك هو اللون الخارجي لهذه الصورة، رداءها الظاهر .. كان وراء هذه الصورة مأساة انسان يحترق .. تأكل الخمر كبده ولكنها تزيد من وعيه ، ومن توهجه ، ومن شدة احساسه بالحياة من حوله ، بالحياة الكريمة التي يئدها مجتمعه ، ويقتل فيهـا اخوه « حسنين » معاني الخير ..

ان نبعة الاحساس عند « اسماعيل » نعبة غريبة ، نبعة حارة ، دافئة، من ارض باردة .. وعلى حين كان من المنتظر ان يمثل هذا السكـران كل معاني البلاهة والبلادة والغيبوبة ـ فانه كان يمثل ، في رداء مـن البلاهة والبلادة والغيبوبة ـ كل معاني الوعي والتنبه والادراك ..والجمل الحازمة القصيرة على شفتيه كانت ، في لحظاتها المناسبة ، تضع الامور في مواضعها ، وتحاول ان تعيد القيم المحطمة ، على يد اخيه وتصرفاته، الى الاذهان والقلوب .. ان سكر « اسماعيل » هو الذي اثار الوعي، وهذه النبتة لم تكن نبتة شيطانية ، وانما كانت نبتة ملائكية الجذور ، سماوية الساق ، في ارض طبقتها السطحية شيطانية .. ان رائحـة الخمرة كانت تواكب كل لحظة من لحظات حياة « اسماعيل » ولكنها كانت تحاول ان تطرد من المجتمع روائح الخبث والعفن والضلال .. ولعله من اروع ماكان في المسرحية هذه المواقف الواعية التي كشفها اسماعيل « الخميسي » بسكره ، والضوء الذي سلطه من عينيه اللتين اطبقهـما السكر ، والقوة التي كانت في ملاحظاته وتعابيره على ذبول شفتيـه وتراخيهما .. ان سكر « اسماعيل » كان في حقيقته وعيا كاملا .. لـم يستطع الجيل الجديد ممثلا بـ « ممدوح » ـ ابن حسنين وابن اخـي اسماعيل ـ ان يدركه بوضوح ، ولم يستطع هو ان يعبر عنه بوضوح .. وانما امل يلجلج به ، ويومىء اليه ، ويرقبه .. انه كان يحيا هذه المأساة العنيفة مأساة الخمرة ، ويحيا مأساته الكبرى : مأساة ادراك كل شيء،

وعدم القدرة على التصريح بكل شيء .. كانت تلك مأساة الجيل الـذي اشعل فتيل الوطنية .. ثم وجد انه هو نفسه من ضحاياه وان الاجنبي لم يكن وحده ضحاياه .. تلك مأساة الجيل الجديد الذي شهد مبدأ الطريق الى الحرية ، والانحراف عن الطريق على يد بعض الذين قـادوا معركة الحرية في شرقنا العربي

ح ـ ولم يكن من هذه المأساة ان يعيش مثل جيل « اسماعيل » الواعي حياة السكر والغيبوبة ، فحسب .. وانما كان منها أن تكون هذه الحياة كذلك موضع الاتهام والتعنيف ، وموضع الازدراء والسخرية .. يشيرون الى رأسه الفارغ والى عقله المضطرب والى لسانه الذي لايبين .. ويكون من هذا الاتهام ان يعجز عن الدفاع عن نفسه الا بهذه السخرية المـرة التي كانت تنثال على لسانه ، وتتبدى في حركاته .

ان شخصية اسماعيل كانت تسكر وكانت تدرك انها تسكر ، وكانت تكثر من الشراب وكانت تعرف ما الذي يقودها اليه الشراب .. ولكنها كانت تفعل ذلك كله عن وعي كامل لموقفها .. كانت تعرف انها بهـذه الخمرة تحاول ان تنأى عن المجتمع الذي يضج بالفساد وان تسخر منه .. وكانت في الواقع انما تحتج عليه وتثور به ، وتلعنه وتتأبى على العيش الطبيعي فيه .. وقد كشف اسماعيل عن ذلك ذات مرة في فورات الانفعال حين صاح في وجه اخيه : « انا باسكر عشان افوق منك »

السكر والافاقة !.. السكر من نحو ، والافاقة من نحو اخر ، همـا محور هذه الشخصية التي تمثل جيلا كاملا غلبه اليأس من اجيـال وطننا العربي .

د ـ الشخصيات الاخرى : ممدوح

الشخصيات الاخرى في القصة قد لا تعبر عن المأساة هذا التعبير العميق .. هناك شخصية ممدوح الذي يمثل الجيل النقي الصافي.. انه كذلك عاش مأساة قصيرة بين حبه وبين معسكره .. ولكن هـذه المأساة التي نعرفها جميعا في كثير من المسرحيات لم تكن شيئا جديدا.. بل ـ وأقولها منصفا ـ لم تقصد المسرحية اليها .. فما كانت لها ، ولم تركز اهتمامها بها ، ولم يكن لهذه الخصومة بين المعسكر والبيت بـين الذهاب الى الجبل في السويس والبقاء في بيت الخطيبة ـ من شأن كبير في بناء القطعة ، وفي تمثيلها كذلك .

ان ممدوح في الواقع كان في المسرحية تعبيرا عن الانتصار .. واذا كان أبوه وعمه « حسنين واسماعيل » يهيأن هذه الملهاة كل معالم المأساة العميقة ، كل تجاعيد الالم وسمات الحزن .. واذا كانا هما اللذين ينبضان فيها بالدمعة والاسى ـ فان شخصية « ممدوح » تعطي هذه المسرحية معنى الانتصار الذي يريده المؤلف والممثل للجيل الجديد .. الجيل الصافي الذي ترك الجامعة واقبل على التطوع ليحارب فيجبال السويس ورمال الاسماعيلية ، والذي ادار ظهره لمنطق المفاوضة وازور عنه .. الجيل الذي لا يستطيع ان يضع في حسابه المصلحة الخاصة ممثلة في « عزبة بيانوتي » وفي اقامة الابنية وتأجيرها .. لقد ضحى ممدوح بكل الذي جنى ابوه ، بستين عاما من كده الذي كان يمكن ان ينتقـل اليه سليمـا وان ينعم به هانئـا ، لانه كان يضع مصلحة وطنـه نصب عينيه ..

ان القيم الوطنية تنتصر في شخص ممدوح على كل القيم الماديـة الشرهة او القيم المنحرفة التي مثلهـا ابوه .. ويعود الحظ الوطني السليم سليما في حياة الشعب ، وتحترق عزبة بيانوتي ، ويكون احتراقها تعبيرا عن هذا الانتصار ، ويضحي جيل « ممدوح » بدمه وماله وروحه من اجل انتصار الوطن ، وتبدو الحياة من جديد في مصر ذات معنى بعد ان افقدتها سنوات الانحراف معناها الصافي ، ويتابع الشعب بعد ذلك ثوراته ، بعد أن يزيل عن ثورة ١٩١٩ اكداس الاتربة والرمال التي انهالت فوقها فطمست ألقها ، وحجبت عن الناس انوارها الهادية .

ان فضل هذا الانتصـار يعود ، في قسم كبير منه ، الى هـذه الشخصية الغائبة ـ الحاضرة ، المخمورة ـ الواعية ، شخصية اسماعيل.. فقد كان ، على غيبوبته ، عنصر الرقابة .. وكان ، على تأرجحه نقطة الثقل .. وكان عنصر التنبه اليقظ على كل مظاهر الغفلة والبلادة .

٢ ـ الاجيـال الثلاثة في المسرحية

وكذلك التقى في هذه المسرحية ثلاثة اجيال . جيلان منها يمثلان المأساة ، كل منهما ـ حسنين واسماعيل ـ يمثل وجها لها .. وجيل ثالث يمثل الانتصار على المأساة وهو جيل « ممدوح » .

أ ـ اننا حين نضع المسرحية في نطاقها من الحركة الوطنية ومن التاريخ لهذه الحركة نستطيع ان نلمح فيها هذه الاجيال الثلاثة المتقاربة او المتعاقبة :

واحد منها هو الذي يمثل ثورة ١٩١٩ واستمساكه بقيم هـذه الثورة واصراره عليها بالرغم من كل ما لقي من عذاب السجن والامه .

وواحد منها هو الذي يمثل الانحراف بثورة ١٩١٩ عن طريقهـا السليم ، ويغفل عن قيمها ، ويستبدل بقيمها هذه سلما اخر مقلوبا ، في درجاته العليا ما هو ادنى ، وفي درجـاته السفلى ما هو خير .. ويحاول ان يجد لسلوكه وقيمـه المبررات .

وواحد منها هو الذي يمثل الصحوة الجديدة ، ويرث عن عمه ـ لا عن ابيه ـ القيم الصحيحة لثورة ١٩١٩ ويجددها في الثـورة على الانجليز ومطاردتهم ، ويبدأ ايمانه من الايمان بالله والايمان بالحق والايمان بالشعب ويترك لهذا الايمان ان يسيطر عليـه سيطرة كاملة ، ويقدم له زيت وقوده من دم حياته .

وهذه الاجيال الثلاثة اقتضت كذلك ، بطبيعة الحال ، انماطا ثلاثة من السلوك ، اوحت بها الظروف التي احاطت بها .. وكان وراء هـذا السلوك هذه النفسيات المختلفة التي تحدثنا عنها .

ب ـ هذا اذا نحن وضعنا المسرحية فـي نطاقهـا مـن الحركـة الوطنية .. اما حين ننظر اليها من وجه فني فانـنـا نستطيع ان نؤكد الظاهرتين التاليتين :

الاولى : ان معنى « الكوميديا » لم يكن قط واضحا في اذهـان الذين ألفوها او في اذهان الذين مثلوها .. على النحو الذي اشرت اليه من قبل .

والثانية ان جانب المأساة في هذا العمل المسرحي كان ايجابيا .. فقد انتهى الامر الى انتصار الجيل الجديد ، جيل المثل الاعلى ، مرة على نفسه .. بالمعنى الضيق .. اعني على الحب ، ومرة اخرى على بيته واسرته ومجتمعه ، وبخاصة على اعدائه الخارجيين .. اعني على الانجليز ، ومحاربتهم وجلائهم .

٣ ـ ما هو المرتكز النفسي لهذه المسرحية ؟

تلك هي المسرحية بوجه عام .. ولكننا نحب ان نتساءل عـلام يقوم بناء هذه المسرحية من نحو ادبي ؟.. ما هو الخيط الاساسي الذي يلضم كل اجزائها من داخلها ، والطابع البارز الذي يبدو عليها في وجوهها الظاهرة ؟.. هل هنالك سمة اساسية يقوم عليها البنـاء الفني ؟..

قد تكون هنالك مجموعة من السمات التي تكون وجه هذا العمـل الفني .. ومع ذلك فان هذا العمل يبدو قائما على مرتكز واحد اساسي، ذلك هو التنبه الى التناقض في المجتمع ، وابراز هذا التناقض فـي التأليف والاخراج ، وتمسكه في لغة الرواية واسلوبها .

ان التناقض هو الخط الكبير الذي كان يعيش فـي ذهـن المؤلف والمخرج ، وهو المرتكز النفسي والفني لهذا العمل الذي كتبه السعدني واختاره واخرجه الخميسي .

ولعله من هذا التناقض ـ فيما يخيل الي ـ نبتت فكرة المسرحية، واتخذت من الحركة الوطنية مدارهـا ومظهرها .. بمعنى ان النبعة النفسية هي التي تسربلت بالجو التاريخي ، او بتعبير اخر ، ان التناقض كان هو الموضوعة الاولى في هذا العمل .. ولكنه لم يبد مجردا ، ولم يكن له ان يبدو مجردا في العمل الفني .. لان المؤلف لم يقصد الى مسرحية فكرية مجردة او مسرحية يغلب عليها الطابع المجرد كما في اهل الكهف .. وانما وجد المؤلف الحادثة او الاحداث التاريخية ، فتعلق بها ونسج عليها نسيجه النفسي الخاص .

من التحرير

* يعتذر التحرير عن عدم تمكنه من نشر كثير مـن المواد التي تلقاها لهذا العدد ، وفيها ماهو قيم فعلا ، ويرجو ان تنشر هذه المواد في الاعداد التالية .

* تشكر « الاداب » الاديب الفنان الاستاذ شريف الراس الذي أسهم بهذا العدد باهداء المجلة تصميم الغلاف الجديد لهذا العام .

وانا في هذا لا احث ان اخرج الرواية عن مدارها التاريخي .. ولكني اريد ان ادل على ما وراءه في نفس المؤلف وفي اختيار الخميسي لهذه المسرحية وارتضائها .. وسيظل الحادث التاريخي واضحا ، ولكـن النقاش سيظل يدور حول هل كانت هذه الاحداث هي الاصل .. وايهما كان نقطة البداية في نفس المؤلف وفي ذهنه ؟

مهما يكن من شيء فنحن نحس هذا التناقض واضحا حين نشهد المسرحية .. انه التناقض بين هذه الاجيال الثلاثة ، والجماعات التـي وراءها .. التناقض الذي كانت تعيش فيه الحياة في فترة ما قبـل المعاهدة وما بعدها .. وانه ليظهر في اعمال الابطال وعلى السنتهم ، في تصرفاتهم واقوالهم .. وقد كانت الحياة مظهرا خصبا لهذا التناقض لان هذا الجيل كان يحيا حياة غريبة .. كان معلقا بين الواقع والمثل ، متأرجحا بين الخنوع والثورة ، مضطربا بين الاستسلام والتأبي ، ضائعا بين الصحو والسكر ، ينوس بين البلاهة والذكاء ، وبين الشبع والفقر، وبين القصـر والكـوخ ، وبين الجهل والعلم ، وبين البناء والخـراب، وبين الشرف والسرقة ، وبين الامانة والخيانة ... ان كل هذه المظاهر من التناقض وعشرات امثالها كان يتنفس فيها هذا الجيل وكان يختنق بهـا ايضـا .. بعـض الذين كانـوا يتنفسـون وهـم يفتشون عن المبررات « حسنين » .. وبعضهم كان يتنفس فيه ولكنـه كانت تلتمع لعينيه صور الشرف والامانة فيدعي الاستمساك بها وهـو غارق الى اذنيه في الخيانة والسرقة « المعلم الش » .. وبعضهم كـان يختنق فيه كما كان شأن اسماعيل .

وقد كان لا بد لهذا التناقض الصارخ من ان يتمزق ، وان يخرج من هذا التمزق جيل جديد يحاول ان يرد الامور الى نصابها .

وقد بدا هذا التناقض في اجزاء المسرحية واضحا .. واضحا في علاقة ما بين الشخصيات ، وواضحا في سلوك هذه الشخصيات نفسها.

في نطاق ما بين هذه الشخصيات كان هـذا التناقض في بيت حسنين ، بينه وبين اخيه اسماعيل ، بينه وبين زوجته ، بينه وبين ابنه.

وفي نطاق الشخصية وحدها كان هذا التناقض الذي عبرت عنه مأساة حسنين نفسه ، ومأساة اسماعيل ، ومأساة المعلم الش .

وتجسد هذا التناقض في طائفة من الاعمال في نطاق التأليف ، وفي طائفة من الاشارات والحركات والحوار في نطاق التمثيل ، كلهـا جديرة بالاشادة بها والتقدير لها .

وانعكس هذا التناقض كذلك في الاسلوب الذي كتب به الحوار وأدي به .. بل لعل هذا الاسلوب هو الذي كشف عنه ودل عليه .. فهناك دائما في اكثر اجزاء الرواية هذا التناقض الذي يبدو فـي الاشياء (الورقة للف زجاجة الخمرة او للف الواسير ـ وفتح الزجاجات وفتح البيوت ـ والمصلحة العامة والمصلحة الخاصة).. والتناقض الذي يبدو في تجانس الالفاظ (أخ ، لنداء الاخ في سـاعة العسرة ، واخ للتأنف من الشدة .. وامثلة كثيرة اخرى) .. والتناقض الذي كتب به الحوار وادي به والذي استطاع (المعلم الش) ، في موقف من مواقفه ، ان يعبر عنه ابلغ تعبير حين تحدث عن غاراته في جبل السويس الى الاب « حسنين » والابن ممدوح .. الى جيلين مختلفين متنابذين ، لكل منهما وجهة : وجهة الاب الذي يريد من الفارة سرقة الواسير مـن المعسكرات ، والابن الذي يريد من الفارة زحزحة الانجليز عن هـذه

ـ التتمة على الصفحـة ٩٨ ـ



تاريخ الادب في العراق منذ اول هذا القـرن حتى اليوم بحاجة الى تفسير معمق يربط بين تخلف الادب في مضمونه وشكله وبين تخلف حياتنا العامة في مجـالاتها المتعددة .. ولا ريب في وجود علاقة وثيقة بـين الادب والحياة .. ولا نعني هنا ما يعنيه القائلون بوجوب رصد الادب نفسه في سبيل الحياة والكفاح ضد الافات المصطنعة التي تعيق انطلاق الشعب نحو مستقبله وحريته وكرامتـه وهو ما يطلق عليه (الادب للحياة) وانما نعني بالحيـاة بكونها ظرفا زمانيا ومكانيا ينشأ فيها الادب وتختلف عليه ما تختلف على الحياة نفسها من تيارات وظروف تحوله من حال الى حال ومن صفة الى صفة تناقضها او تتشابه معها في بعض الوجوه .

وباعتبار ان الادب نشاط اجتماعي صرف مهما اختص بعض ابوابه في التعبير عن ذات الاديب الوجدانية والانفعالية فانه خاضع لما تخضع له الحياة التي يعاصرها من حـوافز التطور والتخلف ودواعي الابداع والركود .

ومن هنا فان كل بحث في الادب العراقي الحديث وتطوره وانتكاسه لا يربط بينه وبين حياتنا العامة وحقيقة الظروف الداخلية والخارجية والتاريخية التي اعطتهـا شكلها ومظاهرها لا يمكن ان يكون بحثا جديا في بابه .

ونحن اذ نؤكد على ارتباط الادب بالحياة على هذا النحو فما ذلك الا لاعتقادنا بان الادب ظاهـرة مـن ظواهر الحياة الاجتماعية يعود وجوده على وجود عدد من البواعـث المتصلة باحساس الشعب ووجدانه ، كما ان دراسـتـه من خلال علاقاته بالحياة واستمداده طموحه منـهـا يستوجب ناقدا يتوفر فيه الاحساس الفني المشبع بالوعي والادراك لاكتشاف علائق الادب العضوية بالحياة وتمثـله لحاجاتها واستجابته التلقائية لمثلها واشواقها .. وبالتالي تحميل الحياة ذاتها قدرا من تبعة تخلف الادب في العراق الذي لا ريب فيه .

ومن ثمة تدرك اهمية الناقد الادبي في حياتنا الادبية .

وليس عمل الناقد الادبي ، في حقيقته ، محصورا في تفسيره لتاريخ الادب وتلمسه علاقاته بالحياة ونحوهـا فقط بل ليس عمله في هذا الباب هو احسن ما ينتظر منه ... اذ ان مهمة الناقد بالنسبة الى واقع ادبنا في الوقت الحاضر ورصد نشاطه وتسجيل تياراته ومظاهره ودرس تأثره بالاداب الانسانية المعاصرة له والاداب التي ورثناها من الاجيال القديمة وغير ذلك تجعل من وجود الناقد الواعي ضرورة من الضرورات التي لا يمكن للادب وللحياة العقلية الاستغناء عنها .. ولعلنا لا نبالغ اذا ارجعنا بعض اشكال التأخر في حياتنا الادبية الى عدم وجود ناقد ادبي مـن ذلك النـوع .

والملحوظ انه حيثما يوجد ادب يستوعب طموح الشعب ويساهم في نوعيته ويصور الامه وأماله ويرسم له طريق مستقبله ويزين له الحياة ويقوي عراه بها يوجد ناقـد على طرازه في سعة المعرفة وشمول التجارب يقرب مفاهيمـه الى قرائه وييسر لهم اكتشاف جوانبه الفنية الخالصـة والجوانب التي تعمق معرفتهم بالحياة والناس والكون .

وعلى نحو ما تعددت مدارس الادب واختلفت مذاهبه وتنوعت صيغه ومضموناته ظهرت في مجال النقد مذاهب شتى تلتقي وتختلف في فهمها للادب وفي موقفها منـه وفي تحميله اعباء من نوع ما ازاء الحياة والناس الـذي يظهر بينهم .. وليس بينها احرى بالتقدير في الاتجـاه الذي يعتبر النقد مجالا عقليا قائما بذاته .. مسـتقل الشخصية والملامح وله اعتباره الخاص ووظيفته الهامـة بالنسبة الى الادب والى المعرفة والى حياة البلاد الفكرية باجمـعها .

وبالنسبة الى ظروفنا فان النقد يواجه عددا مـن المشاكل التي لا تبدو مواجهتها سهلة خصوصا وان النقد الادبي بمعناه الاصطلاحي لا وجود له في ادبنا .. ولا يظهر من سياق حياتنا الادبية الحاضرة ان مثل هذا الفن على وشك الظهور في الوقت القريب .

وبالنظر الى ان النقد الادبي قد ظفر في مصر ولبنان بعدد من الكتاب ذوي الخبرة والاختصاص بالنقد فانه من الحق ان يتوضح لنا ، بحكم اتصال اكثرنا بآثار هؤلاء موقف النقد من الادب الذي يمارسه ادباؤنا ومن مدارس الادب المعروفة ، ومدى تقبله بنظرية الادب الفني البحت او الادب الذي يجند نفسه لخدمة قضايا الانسان اليومية وحياته الاجتماعية .

والشيء الذي لا نحب ان نغفله هنا هو ما تتعرض اليه اكثر فنون الادب اليوم من ضعف في الصياغة وضعف في القيمة الفنية بسبب من التوسع في فهم نظريـة الادب للحياة .. وكان ذلك على الاغلب نتيجة استغلال بعض العناصر الغريبة على الادب لهـذا المفهـوم وللظروف

الاجتماعية او السياسية التي تتطلبه في بعض الحالات .. مما ادى الى التضحية بالمظهر الفني للادب بحجة التعبير المباشر عن الحياة السياسية والاجتماعية للشعب ... وكانت بواعث اكثرهم لا صلة لها لا بالناس ولا بالحياة ولا بالفن الادبي على الاطلاق .

وبالقياس الى حياتنا بعد الثورة فان الادب مدعو الى الوقوف بجانب الانسان في العراق يوضح له طريقه في المعترك الذي يخوضه ضد عدد من القوى العدوانية التي ترفع عقيرتها اليوم الدفاع عن المفاهيم الرجعية خدمة للاستعمار وعملائه.. ولا بد ان النقد في مثل هذه الحال يقيس نجاح العمل الادبي بتوفر العناصر الانسانية والشعبية فيه ولكن هذا لا ينبغي ان يغفلنا عن المقومات الاساسية في كل عمل ادبي وهي قدرته على الانفعال بموضوعاته وعرضها عرضا ايحائيا صرفا .

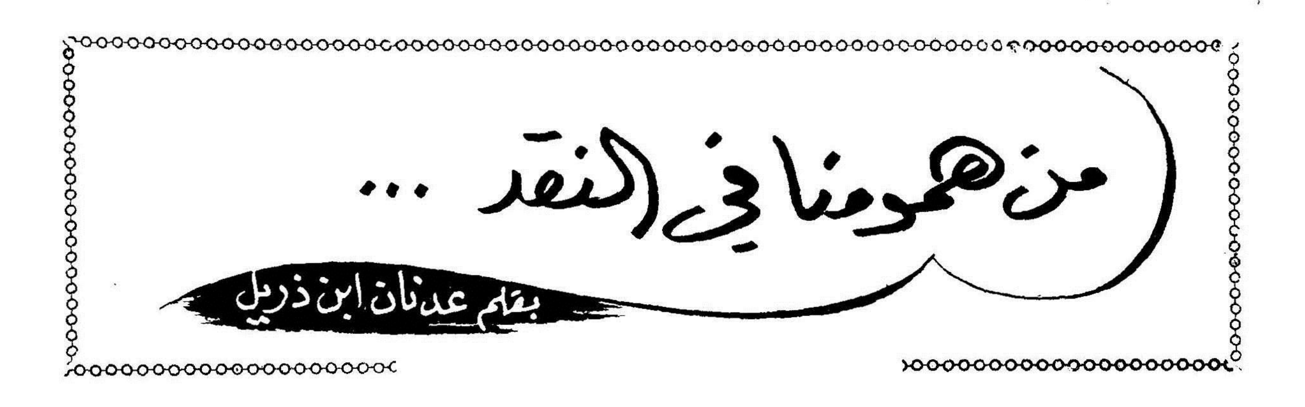
ليس من غرضنا في هذه السطور ان نعرض الافاق التي يعيش فيها النقد الادبي المعاصر وعدد مدارسه واخضاعه على يد بعض اعلامه الى توجيهات فلسفية ومعميات اخرى نجدها في الكتب النقدية التي تترجم من الاداب الاجنبية الامريكية والانكليزية وغيرهما ... اذ انحظ هذه الكتب من الحذلقة والتمحل اكثر مما تستطيع ان توفره للقاريء والدارس من وسائل فهم الادب ونقده .. ان حركة النقد الادبي بحد ذاتها حركة ضرورية تستلزمها بالدرجة الاولى علاقة القراء بالادب وطبيعة هذه العلاقة التي تتباين بين قاريء وقاريء على حسب كفاءة كل منهما لاستيعاب العمل الادبي والتجاوب معه والانفعال به .. ونحن نعلم انه لا يمكن توحيد موقف الناس من العمل الادبي بسبب من طبيعته الوجدانية وخصائصه الذوقية ... وقد نشأ النقد الادبي لاعطاء الحكم عليه بعض المبررات من وجهة نظر الناقد نفسه .. وعلى الرغم من أن هذه المبررات ظلت، هي الاخرى، موضع اختلاف بين قراء الادب لاعتمادها اعتمادا اساسيا على الذوق وعلى الحاسة الفنية والخبرة العاطفية فانها ايضا وفي حدود معينة ساعدت على تهذيب الاحكام الادبية وانتشالها من ملابسات الهوى والاغراض الشخصية غير الفنية . ولكن تطور الحياة الانسانية البالغ في هذا العصر وتغير الاتجاهات والميادين الادبية ووسائل التعبير الفني دفع النقد الادبي الى العمل لجعل نفسه علما او منهجا له اصوله وقواعده وتقنيناته الخاصة به .. وقد افسد هذا التطور ، المبالغ به ، طبيعته .. اذ بينما كان مرجعا لفهم الاعمال الادبية اصبح هو بحاجة الى مرجع لفهمه .. وقد شهدنا كثيرا من السخف المحمول اعتباطا على النقد .. ولكن هذا لم يمنع فئات اخرى من ممارسة النقد في مجاله الخاص الذي يحاول تيسير فهم العمل الادبي ومساعدة القاریء على استيعاب خصائص الذاتية الفنية .

اما بالنسبة لنا فاننا ننتظر من النقد عملا اساسيا يفرضه عليه واقع الادب في العراق في الفترة القائمة وواقع حياتنا الاجتماعية والسياسية والفكرية بوجه عام .. واذا استبعدنا من نطاق عملنا التطورات الاخيرة في النقد التي احالته الى موضوع فلسفي او قريب من الفلسفة فاننا نتوقع منه عملا توجيهيا صرفا .. لتشجيع الادب الذي يتناول من خلال ذاتيته الانفعالية قضايا مجتمعنا ومشاكله الوثيقة العلاقة بحياة الانسان المعاصر في العراق ومستقبله .. وان كل عمل ادبي من هذا النوع واجب الرعاية من قبل الناقد قبل كل شيء .. ويكون عمل الناقد ازاءه ان يشرح خصائصه وطريقة فهمه لموضوعه ومدى مايضيفه الى خبرة الانسان العراقي في طريق الكفاح ضد العدوان والاستعمار والرجعية وفي طريق استعلائه على نفسه .

ان طريقنا اليوم وبخاصة بعد الثورة حافل بالغرائب والبدوات التي يضيق بها الحصر .. بعضها طبيعي تستوجبه ظروف التحول من نظام الى نظام وبعضها مصطنع تفرضه علينا قوى عدوانية لاتستحسن اخراجنا من الاطار التقليدي الخانع الذي كنا فيه .. وفي هذه الحالة يتعين على الادب بصورة خاصة وبدون اللجوء الى التضحية لعناصره الفنية ان يرصد خلائق الشعب المبدعة وفطرته السليمة ليحثها على الاستمرار في الكفاح في سبيل انسانية تامة وحرية بناءة وثقة بالحياة وبالمستقبل وبالظفر .

وفي الوقت نفسه يتعين على الناقد الحرص على المفهوم الاجتماعي للادب بتسديد خطواته ، والحدب عليه، واعطائه قدرا من اهتمامه يفوق مايعطيه لسواه من المفاهيم الادبية .. كما يتعين عليه في مجال الحكم على العمل الادبي ووصف علائقه بالحياة وتقدير قيمه الفنية او توضيح تخلفه في هذه المجالات ان يحاول ربطه بمظاهر التخلف الواقعة في حياتنا العامة ذاتها .. اذ لاشك في ان الادب – باعتباره ظاهرة اجتماعية – يتأثر بما تتأثر به الحياة في العوامل الطبيعية والخارجية ، وان ارتقاءه مرهون حتما بارتقاء مظاهر الحياة السياسية والاجتماعية والفكرية على الخصوص .

بغداد **عبد المحسن الحكيم**



ما اكثر ما أهمنا النقد الادبي اليوم !. وما اكثر ما تشكينا من افتقاره ، الى الناقد المنصف !. وما اكثر ما التمسنا الحلول لمشكلة النقد والنقاد !.

ولا مراء ان الادب اليوم في ازدهار ، تسري فيه روح بعثنا الجديد ، وتنعكس فيه آمالنا ، وامانينا .. فالشعر قد تطور عن ذي قبل ، والنثر يحيا حيوات جديدة ، وكلاهما .. الكثير منهما جيد ، قيم ، ينم عن أصالة ، وتجديد !!

اما النقد الادبي، الذي يواكب حركات الشعر والنثر، فما يزال الى اليوم ، دون المستوى المرجو له .. وسيظل كذلك حتى يقيض له التأصيل الدقيق ، الامين .. فقد تطمئن اليوم لقراءة قصة ، أو رواية ، وتطمئن كذلك الى سماع قصيدة ، في حين يندر أن تطمئن الى نقد ذلك كله .. لان النقد الى اليوم أمشاج من آراء ، وانطباعات ، وخواطر في مذهب من المذاهب ، أو منحى من المناحي ، أو أثر من الآثار ..

من مظاهر النقد الادبي الحديث ، ان الادباء ، والمنشئين اليوم يدبجون الصفحات تلو الصفحات ، في أميالهم ، وفنيتهم ، يشرحون فيهما تفننهم ، ويبررون لحودهم علىهذا النحو ، او ذاك ، وتجد ذلكعند الشعراء ، والقصاصين،والروائيين، والمسرحيين، على السواء ..

فالتأصيل عند الاديب ، او المنشيء اليوم يكاد أن يطغي على الابداع عنده ، ويكاد ان يفسده .. وكثيرا ما هو بالفعل يربكه .. وكثيرا ما هو يفسد على القارىء ذوقه ، وعلى الناقد أحكامه .. ان تراث هذا التأصيل الذي للادباء ، والمنشئين انفسهم ، لا شك قيم ، وهو اليوم في ازدياد .. وان دراسته لا شك ايضا مفيدة .. الا ان علينا ان نظل منه على حذر ، نعرضه بدقة ، ونفنده بأمانة .. انه ارادة المبدعين في ابداعهم ، وفنيتهم في فنهم .. وكثير منه جزئي ، أو ذاتي .. في حين النقد الادبي أوسع افقا ، وأرحب منطلقا ..

ومن مظاهر النقد الادبي اليوم ، ارادة التمذهب ، والدعوة الى لحود دون آخر .. وقد تجلت ايضا في الشعر ، والنثر ، كليهما ، جميعا .. فتجد الناقد الذي من هذا الطراز ، يؤثر نوعا من القريض ، او من القصص، فيبين محاسنه ، ويظهر مواطن الجمال فيه ، وينافح عنه ، ويدعو اليه ..

هذا النوع من النقاد ، في نظري ، صعب الاطمئنان الى أحكامه .. انه بالاحرى بوق دعوة ، وصدى لحود.. فمثلا تجد بعض نقاد القصة اليوم ، او بالاحرى من تصدوا لنقد القصة ، يتحزب للمشكل ، المعضل ، المعقد ، والانساني ، على حد تعبيره ، من القصص ، فيعزف عن كل نوع قصصي آخر ، واقعي ، أو رمزي ، ناعتا ذلك بالسطحية ، او القصور .. كما تجد بين نقاد الشعر اليوم ، أو من يزعمون نقده ، من يتحزب للانماط الحديثة من الشعر ، من حياتية ، أو متحررة ، ويعزف عن كل اثر شعري غيرها ، من ملحمي ، أو مسرحي .. ناعتا ذلك ايضا بالتكلف ، والافتعال ..

ومن مظاهر النقد الادبياليوم ، الاخذ بالمنهج العلمي، ويظن البعض ان الاخذ بالمنهج العلمي في النقد هو ان نكون آلات صماء للقياس ، والتصنيف ، نقرر، ونبسط ، ونسوا! ان النقد الادبي في أساسه عملية تقييم ، وذوق ، وانه حكم بالجودة ، او الرداءة ، بالجمال ، او القبح .. وان معظم ما يقومون به من تقرير ، أو تصنيف ، حول الادب، نفل ، أو سقط من المتاع .. ليس من النقد في شيء ..

ان المذاهب الجمالية الكبرى ، كالمبادىء التي وراء الابداع لا تفيد النقد ، كما ان تقصي اسبابها، وخصائصها في الاثرا لادبي لن يخدم قضية النقد .. ان مجال النقد مجال أدق .. انه لا يتعدى مجاراة الاديب ، أوا لمنشىء ، في تجربته ، تفهمها ، وتذوقها ، والحكم عليها .. بما لها، وما عليها ..

ومن مظاهر النقد الادبي اليوم ، الاخذ بالاسباب الاساوبية .. فازدهار الادب اليوم دفع بالنقاد الى اعتبار الاسلوب في مجموعه ، في الاثر الادبي ، بدل اعتبار الجملة ، او اللفظة فيه .. وتكاد النظرة الاساوبية اليوم ان تكون عمل النقد الادبي .. فحديث النقاد في الشعر

اليوم ينصب في موضوعه عامة ، ثم في صفات هـــذا الشعر ، سبكه ، وأخيلته .. وحديث النقاد في القصة ، او الرواية ، أو المسرحية اليوم كذلك ينصب في سردها ، وعقدها ، في اشخاصها وتحليلها ، ثم في ديباجتهـــا ، والفاظها ..

والمميزات الاسلوبية ترجع الى الاديب ، او المنشىء، وطريقته في التفكير ، او التعبير .. وهي لا شك غير الخصائص التي يتميز بها مذهب من المذاهب .. فالتمذهب إنضواء ارادي لزمرة من الادباء ، او المنشئين تحت مبادىء معينة ، يعملون لها ، وينافحون عنها ، تميز أدبهم بخصائص عامة ، مشتركة .. في حين الاسلوب طريقة في الكتابة ، او القريض .. فيها طابع صاحبها في شعوره ، وتخيله ، وادائه .. وعلى الناقد اليوم تمييز ذلك كله ، التمييـــز الدقيق ، الامين ..

وقد نشط كثير من البلاغيين اليوم للتجديد فـــي البلاغة العربية .. فعمدوا الى القديم ، يستقصونـــه ، وينخلونه .. والى الجديد ، يتدارسونه ان في مظـــان الاقتباس ، او على النماذج الادبية الحديثة نفسها ..

وقد اقتصرت كتب البلاغة القديمة ، الا فيما ندر ، على دراسة احوال الجملة ، واللفظة ، كما ان ما ترجم قديما عن بلاغة القدماء من يـــونان ، أو لاتين ، لم يف بالقصد البلاغي عن السلف ، ولم يصب مطلبا في بـــلاغة العرب ، وقد كانت بلاغة القدماء من اليونان ، او اللاتين، اسلوبية .. تعالج اساليب كبرى في مجموعها ، وفنيتها .. مثل الخطابة ، والتعليم ، أو مثل المأساة ، والملهـــاة ، والملحمة .. ولما لم يكن في تراثنا القديم مثل هـــذه الاساليب ، فقد أهملت ، وظل تأثيرها في الفكر البلاغي محـدودا ..

وقد ورثت مظان الاقتباس اليوم ، على تنوعهـــا ، بلاغة القدماء من اليونان ، واللاتين ، ولم تتوفر لتطويرها، أو التجديد فيها .. اللهم ، الا في جزئيات بسيطة ، جاءت ثانوية .. في حين كان نصيب الدراسات الجمالية، والنقدية عندها ، اكبر .. وذلك منها ، مجاراة لتقـدم العلوم ، والبحث العلمي .. ولذلك وجدنا مظان الاقتباس توفر الدراسات الجمالية ، والنقدية ، على الخصـــوص العلمية منها .. وقد اخذنا ننشط لمثل هذه الدراسات نقتفي فيها اثر من سبقنا في بحثها .. ومن هنا هـــذا الرصيد العربي الكبير الذي نجده في الدراسات الجمالية والعلمية ، النفسية والاجتماعية ، في الفـن ، والادب ، والنقد .. وهي دراسات مفيدة ، وتخدم قضية النقد .. الا ان النقـد الادبي شيء اخر يحتاج هو نفسه الـــى تأصيل ، ودعم ..

والنقاد اليوم يستقون معاييرهم من مناهل عدة .. مـن مظان الاقتباس التي يحاولون اصطناع معاييرها ، ومن نتاج المبدعين ، وآرائهم في فنيتهم ، ومن ارث البلاغـــة العربية ، والتجديد الحديث فيها .. والمذاهب الادبيـــة اليوم متعددة في التأليف ، والتقييم .. والنظرة الاسلوبية في النقد تكاد ان تطغى على كل نظرة اخرى فيه ... في السوق كثير من المذاهب الجمالية ، والعلمية ، فـــي الادب ، والنقد ..

وفي نظري ... سيظـــل العرب مع الاسلوب ، ويظلون مع الذوق .. ان المستقبل للبلاغة التي ستحدد، بتجديدها ، الاصول في بحث الاسلوب ، ونقده . كمـــا ان المستقبل للموضوعية التي تميز بها الفكر العربي طيلة عصوره .. وليس بعيدا اليوم الذي نجد فيه النقد الادبي عندنا موضوعيا ، اسلوبيا ، يقوم على العـــلم ، وينصف الـــذوق ..

دمشق **عدنان ابن ذريل**

الحب والخصب

ـ تتمة المنشور على الصفحة ٣٦ ـ

الحب ، نراها تستخدم الفاظ المشاعر والشعائر الدينية للتعبير عن مشاعرها فقصيدتها الموجهة للعام الجديد تتخذ عنوانا لها « صلاة الى العام الجديد » (١) وتبدأها بقولها :

في يدينا لك اشواق جديده
في ماقينا « تسابيح » وألحان فريده
سوف نزجيها « قرابين » غناء في يديك

وفي قصيدة « اغنية البجعة » (٢) ، تقول عن الحب :

في الليالي المطرات الدف شدنا حوله
« تعبدا » أفعمه خصب الهوى شعرا وفنا
وعلى أجنحة النشوة « طوفنا به »
« وتعبدنا » لدى « محرابه »
« وتلونا » كم تلونا
« سور » الحب لديه كم عزفنا
أغنيات البهجة الكبرى له

وكذلك قصيدة « الاله الذي مات » (٣) ، فالمقطع الاول من القصيدة فضلا عن رمز القصيدة ذاته يمثل اكبر تمثيل امتزاج صور الحب والدين في وجدان الشاعرة :

نحن جئناه لنطوي عنده « سفر الذنوب »
« لنصلي ونتوب »
وبأيدينا له « كفارة » الشعر « وقربان الاغاني »

على اننا نجد في ديوان « اعطنا حبا » بعض التطور في تناول مشاعر الحب ، ظهرت بوادره الاولى في ديوان « وجدتها » في قصيدتي « القيود الغالية » و « لا انفصال » ، وهو اتجاه التأمل في مشاعر الحب الدقيقة واستقصاء خلجاتها الخفية ، بعد ان كان التعبير عنها في ديوانها الاول انفجارات عاطفية لافحة جياشة ، لاتستطيع الشاعرة ان تكبح جماحها لتخضعها لتأملها الهادىء المستأني ، بينما قد استطاعت في اتجاهها الجديد ان تحلل بعض مشاعر الحب المعقدة ، وترسم لنا دقائقها الخفية المرهفة ، وفي ديوانها الجديد « اعطنا حبا » نجد لها بضع قصائد تحاول نفس المحاولة مثل قصيدة « أسطورة الوفاء » التي تسخر فيها او تيأس من وجود الوفاء ، وهي في جو هذا اليأس الذي اقنعتها به تجارب الحياة لاتثور بل تسلم تسليم من ألف الحياة وألف مرارتها حتى فقدت المرارة طعمها ، حتى لتكاد تخلو القصيدة من الانفعال مما يجعلها اقرب الى السرد النثري :

أسال مثلك :
أين الوفاء
وماذا عن الاوفياء
وأين هواك القديم
وأين النساء
مئات النساء اللواتي حببت
وكل امراة
تظنك ملك يديها
وتحسب حبك وقفا عليها

بينما تحتفظ قصيدتها التاملية الثانية « الكلمة والتجربة » (٤) بشيء كثير من حرارة الانفعال التي تستجلب الصور الشعرية بل والانسجام الموسيقي ، رغم انها تعالجها بطريقة موضوعية فيها تجريد المعنى العام المستمد من تجارب كثيرة سابقة ، لا خصوصية التجربة المرتبطة بحادثة واحدة معينة ، فتقول عن كلمة الحب :

نسمعها ، نسمعها نغمة
تنساب في لين حريريه
فترعش الخضرة فوق التلال
ويستفيق الجمال
ويستحيل الكون اغنيه

ثم تأتي قصيدتها التاملية الثالثة « لا مفر » (١) . والشاعرة تصدرها بكلمة ، نثرية هي « لا أؤمن بجبرية تأتينا من الخارج ، وانما الجبرية تكمن في داخل الذات ،هي جزء لاينفصل عن النفس ، ومن هنا مأساة وجودنا الانساني » . وهذا المضمون هو ـ كما يرى القارىء ـ مضمون عميق مأسوي كبير ، يوجد في النفس التي تعبه الوانا من التأمل والصراع . ولكن الشاعرة تناولت هذا الموضوع ـ الذي يصلح موضوعا لدراما عاتية ـ تناولا هينا كاد يخلو من الاحساس بوطأة المأساة ، فجاء التعبير عنه فاترا نثريا يكاد يكون خاليا من الصور الموحية ، ومن لذع الصراع :

لو اني رجعت وملء يديه
تجارب عمري وخبراتيه
وما لقنتني الحياة الكبيره
وما علمتني السنون الكثيره
لعدت برغمي لاخطائيه
ونفس حماقاتيه
لكنت اواجه نفس المصير
ونفس الضياع

ومثل هذا الموضوع كان خليقا ـ لكي يأخذ ابعاده الحقيقية ويتمثل تمثلا كاملا بكل جبروته ـ ان يضمن في اسطورة او في رمز كلي جامع، ثري عن طريقه الصورة الفنية ، ويتحقق لها الكيان الكامل الصلب المتحيز الذي يهز وجداننا ، فالشعر الفكري او التاملي لابد ـ لكي يعتبر شعرا ـ من ان يمر اولا بالوجدان وتشحنه العاطفة بحرارتها ويثرية الخيال ـ الذي أيقظته العاطفة ـ بصوره المجسمة الخلاقة .

على ان شاعرتنا وان كانت قد نجحت نجاحا كبيرا في قصيدتيها التحليليتين اللتين اشرت اليهما في ديوان « وجدتها » فان اتجاهها الحقيقي هو في التعبير العاطفي المنطلق انطلاقا مباشرا حرا كطبيعتها التي تكره القيود وتتحدى الجدران . وهي قلما تلجأ الى الرمز ، وان لجأت اليه فلن تجد فيه غموضا كثيرا . ورغم انها نجحت نجاحا رائعا في محاولة في قصيدتها « الصخرة » (٢) ثم « دوامة الغبار » ـ الا انه ليس اتجاهها الاصيل ، فهي لم تلجأ اليه او الى شيء منه في ديوانها الاخير « اعطنا حبا » الا في ثلاث قصائد : « الاله الذي مات » و « الهزيمة » و « رجوع الى البحر » . وفي هذه القصيدة الاخيرة ترمز الشاعرة بالبحر للقلق والتيه والضياع بل للنكوص بعد ان وجدت الجزيرة التي طالما حلمت بها ليست سوى قفر ملح لاتنبت فيه بذرة الحب . والرمز في هذه القصيدة قد اعطاها عمقا وتجسيدا وأعطاها الصورة الكلية الموحية بالصور الجزئية النابضة .

على ان اجمل مافي شعر فدوى هو ذلك الانطلاق العاطفي المجنح الذي ينبض صدقا وحرارة ، وينساب في بساطة وحرية وعذوبة ورقة، ولا اشعر اني قرات مرة شعر فدوى ـ حتى قصائدها الحزينة ، الا واحسست بالانتعاش والتفتح والانطلاق ، فكأن روحها فراشة تنبض بالحيوية وترتعش خفقاتها وسط روضة مشرقة بالزهور مفعمة بالعبير ثم تمضي تحلق وتحلق وتعلو وتعلو، حتى تغيب في الاثير وتتحد بالمطلق . وهذا الاثر الذي تبعثه في النفس يوحي به ـ فضلا عن تدفق مشاعرها ، واطلاقها لها اطلاقا حرا حتى من الاسطورة والرمز ـ يوحي به كثرة استخدامها لالفاظ « الرعشة » و « الانتفاضة » و « النبضه » و « الايقاظ » و « الاختلاج » و « الرفيف » ، و الزهوة والازهار

---

(١) ، (٢) ، (٣) ، (٤) من ديوان « اعطنا حبا »

(١) من ديوان « اعطنا حبا»
(٢) من ديوان « وجدتها »

و الطراوة والنداوة والوهج والعبير

واذا كان يغلب على ديوانها الاول حدة المشاعر وعنفها واصطناع ما يلائمها من البحور الطويلة في كثير من الاحيان ، واستخدام الالفاظ التي تحمل قدرا من الجزالة – الا انها لم تلبث في ديوانيها التاليين ان مالت اكثر الى الرقة والرهافة التي تلائم المشاعر الجديدة التي تفجرت في ذاتها – مشاعر الامومة الحانية المعطية ، كما اصبحت اكثر تصرفا في الاوزان لتلائم في دقة بين مشاعرها وموسيقى نفسها . ولكنها كانت في الحالين حريصة دائما على انتقاء اللفظ الدقيق الانيق المعبر ، فلا تنساق وراء الذاكرة في اجتلاب الفاظ لا ضرورة لها ، اولا تعبر تعبيرا دقيقا عما في نفسها .

على أن هناك اتجاها جميلا لاحظته في ديوانها الاخير « اعطنا حبا » وهو استخدام بعض الصور التي تحمل سذاجة ورهافة ساحرة من مثل مايستعمل في الشعر الشعبي فيكسبها نضرة والفة تلمس القلب . ففي قصيدة « يزورنا » تقول :

« مدى على الدرب بساطا حرير »
وجدولا من عبير
«يحمل من أهوى الى دارنا »

كما تقول :

يزورنا في الجمعة المقبلة
« وددت لو افرش عيني له »
وددت كم وددت لو في يدي
مملكة الضياء ، لو في يدي
« أشيد من نجومها سلما »
لدارنا
اشيده من اجله حينما
يزورنا »

كذلك استعمالها لكلمة « الله » كما نستعملها في حديثنا اليومي لاظهار غاية الاعجاب :

يزورنا في الجمعة المقبلة
الله ! هذا الوعد ما اجمله

او في قصيدة « يوم الثلوج » (1) :

الله ما أحلاه يوم الثلوج !

ولفدوى بعض الصور الكلية التي قد تصل الى مرتبة الرمز الكامل الذي قد يستغرق القصيدة من بدايتها حتى نهايتها كقصيدة « العودة الى البحر » التي اشرت اليها او التي تستغرق جزءا من القصيدة ، مثل قصيدة « هزيمة » (2) التي تستخدم في الجزء الاوسط منها صورة الجدار رمزا لما قام بين الحبيبين من ظنون وشكوك فقد فرعت منه صورا جزئية تناسبه وتتمشى معه لتكمل بها هيكل الصورة . وقد وفقت الشاعرة في هذه الصورة ، كما وفقت في قصيدة « العودة الى البحر» توفيقا رائعا ، ولكن ما تحذقه فدوى هو الصور الجزئية النابضة بالحرارة والحيوية ، معن اجمل صورها – غير ماذكرت في مقتطفاتي السابقة – قولها مثلا :

اسمك ؟
ياطلة فجر علي
تعثري في عتمة الدرب

او قولها :

لهواك كل مواسمي امتلات
وسخت فيض جنى وازهار
لهواك افاقي مرصعة
يزهو السنا في صدرها العاري

ذلك ان الرمز الكلي الذي يستغرق القصيدة كلها كثيرا مايحتاج الى السيطرة على المشاعر واحكام قيادتها والى الاختفاء خلف الرمز ، والى اخفاء التجربة الخاصة خلف المعنى العام الذي يشير اليه ، بينما شعر فدوى شعر ذاتي منطلق لا يطيق الصبر للترصد والاختفاء ، ولايطيق كبح الشعور الذاتي لتجسيده في صورة مجسمة تلوح – ظاهريا – منفصلة عن تجربة الشاعر الذاتية الخاصة .

ولا استطيع ان انهي حديثي عن ديوان فدوى الاخير وعن وسائلها في التعبير دون ان اشير الى قصيدة « غيران » ، فكم فيها من الرقة والحنو كأنما هي ام تحنو على صغيرها تدلله :

غيران يا زنبق ! ..
غيران يا كنز امانينا ؟
اذن لمن صغنا أغانينا ؟
لمن منحنا خير مافينا ؟
يا غينا الحبيب يا زنبق

وقد وفقت الشاعرة في التعبير عن هذا الاحساس ، ليس فقط بالتساؤل المستنكر الذي يتردد في رقة بالغة من حين لاخر في ثنايا القصيدة والتي قصرت عن عمد عن باقي الاسطر لتوحي ايحاء دقيقا مرهفا بالحنان المدلل الرقيق الذي يشبه حنان الام فكأني بها تميل حانية عليه وتقول :

غيران يا زنبق ؟

أو

ونحن هل نجحد ؟

أو

من قال يا زنبق ؟

وما كانت الشاعرة لتستطيع ان توحي لنا ايحاء حيا بهذا الاحساس لو جاءت اسطر القصيدة كلها متساوية الطول .

واخيرا وانا احيي الشاعرة المرهفة التي قالت عن نفسها في ديوانها الاول :

لم تك الا نغما شاجيا   على رباب الشوق والصبوة

احب ان اسألها ، اما تخشى ان تكون مواقف الحب ومسائله – في حدود ما يتاح لها من تجربة – قد استنفدت في دواوينها السابقة ؟ وانها قد تكون تكررت في بعض القصائد ؟... ولئن كانت قد جددت في صورها او في طريقة التعبير احيانا اما تخشى ان تجد نفسها تكرر ذاتها مضطرة اخر الامر ؟ لعلي اطمع في ديوانها المقبل ان تجد اهتمامات اخرى وان ترود افاقا جديدة حتى نظل دائما نتمتع بفنها المرهف الخلاق .

ملك عبد العزيز

(1) ، (2) من ديوان « اعطنا حبا »

الواقعيـة الاشتراكيـة

ـ تتمة المنشور على الصفحة ٥٤ ـ

رواية (كوخ العم توم) هي التي اشعلت نيران الحرب الاهلية بين الزنوج والبيض في جنوب الولايات المتحدة . ان ملايين الاشياء الصغيرة والكبيرة ـ من بينها هذه الرواية ـ تفاعلت فيما بينها على نحو غاية في التعقيد ، فاثمرت تلك الحرب ومع هذا يلح السؤال ثانية في صورة جديدة : الا تصبح (كوخ العم توم) رمزا لما يجب ان يكون عليه الفن القيادي . اذ ما الذي احدثته قصص رعاة البقر ـ مثلا ـ في تلك الحرب التحررية ؟ . وبالاجابة على هذا السؤال يتحتم ان نعي الفروق النوعية بين الفن ، وبين غيره من ملايين العناصر التي احدثت الحرب ، كما يتحتم ان ندرس صور العلاقة بين هذه العناصر جميعها ، ثم يتحتم ان نبحث في دقة وامعان كيفية الفاعل القائم بينها وبين الفن وحينئذ فقط يحق لنا ان نجيب ما الذي اسهمت به (كوخ العم توم) او قصص رعاة البقر في الحرب الاهلية .

اننا اذن نتجاوز الحقيقة اذا قلنا ببساطة ان (الناس في مصر لا يحتاجون الى من يشككهم في الفرق بين الخير والشر ، لان الحياة الواقعية قد علمت الناس معنى الخير ومعنى الشر) فالعلاقة المتناهية التعقيد بين اشكال الحياة المتعددة ـ ومن بينها الفن ـ تدع من العسير للغاية ان نعين الاثار الخيرة والشريرة للاعمال الفنية ، وان كانت طبيعة هذه الاعمال تعلن مقدما انها ترفض الميزان الاخلاقي لتقويمها ، لان هذا الميزان لا ينتسب اليها في المعدن والنوعية .

■

انها علاقة تلقائية ، تلك التي بين الفن والحياة ، ولكنها ليست علاقة ميكانيكية فنقول (نشأ شعرنا المصري الحديث ركيكا في بدايته كمعارك العلماء ، مفككا حينا كاحتجاجات التجار وتحركات اصحاب الحرف الصغيرة ، قويا عارما ـ اخيرا ـ كحركتنا العرابية ، حزينا بالغ الحزن كهذا المصير الذي انتهت اليه) (٤٧) . انها ليست علاقة ميكانيكية فنقول ان ارتباط شعرائنا الرواد بالقضايا العامة (هو مصدر ما في صياغتهم التعبيرية من جمود وتقريرية ، ومصدر ما في شعرهم من انعدام للتجربة الشخصية) (٤٨) ذلك ان تعبير الفنان عن القضايا العامة لا يحتم عليه الصياغة التقريرية ، كذلك من قبيل المجازفة تقريرنا بانعدام التجربة الشخصية عند اي فنان ، مهما بلغت قضاياه من التعميم او التجريد ،ومهما بلغت صياغته التعبيرية من التقرير . وربما كان شعر الرواد ضعيفا ركيكا تقريريا ، ولكن هذه الصفات لم تكن نتيجة لضعف الحركة الوطنية ((اذ ما الصلة النوعية بين النشاط الانساني المتمثل في حركة التحرر الوطني وبين النشاط الاخر المتمثل في الفن ؟)) وانما يمكن ان نعود بهذه الصفات الى الاستعداد الفني الهابط عند اولئك الرواد ، والذي كان بدوره نتيجة لانعدام الثقافة الفنية والخبرات الجمالية حينذاك في ظل تخلفنا الحضاري . كما يستحيل ان يكون الارتباط بالقضايا العامة علة الجمود والتقريرية في العمل الادبي ، لان هذه القضايا تكتسب سماتها الذاتية من خصائص الفنان المتفردة . ولا تقتصر ذاتية الفنان على القالب الفني دون مضمونه كما يقال خطأ ، فالاديب الحق ـ يقول لوفافر ـ يعبر عن الحقيقة الجوهرية بتعبيره عن ذاته (٤٩) بل يبلغ الفنان ذروة الروعة حين يصل بفرديته اعلى درجات الحيوية والاقناع (٤) . وهكذا لا تكون هناك تجربة ذاتية واخرى موضوعية لدى الاديب والفنان . هناك تجربة صادقة ـ فنيا ـ فحسب . ولذلك نضع القضية وضعا خاطئا حين نعتقد بان فشلا في حياة توفيق الحكيم في تجاربه الشخصية مع المرأة ، ادى به الى موقفه العدائي منها (٥٠) اننا ـ بهذا الاعتقاد ـ نغفل حقائق موضوعية كثيرة منها ان ذاتية الفنان لا تعتمد على التجربة الشخصية وحدها ، وانما تتبلور من رؤية الاديب للمشكلة ، وواقع المجتمع الذي لم يتمتع جانب كبير من نسائه بالحرية ، ولم يتمتع جانب مماثل من رجاله بالايمان بهذه الحرية .. وهكذا

■

ولنقرأ هذه الابيات :

مـــات زهــران وعينـاه حيـاه
فلمـاذا قريتــي تخشــى الحيـاه

يقول الاستاذ العالم (ان الفارق واضح بين مفهوم هذه الصياغة المتحركة ، وبين مفهوم الصياغة التقريرية الجامدة في قصائد شوقي وحافظ الخاصة بحادثة دنشواي نفسها) (٥١) . ومعنى ذلك ان القضية العامة المشتركة ليست هي السبب فيما كان عليه حافظ وشوقي من جمود وتقريرية ، كما انها ليست السبب فيما اصبح عليه الشاعر الجديد من صياغة حية متحركة . ان السبب هو ((مفهوم هذه الصياغة)) الذي اختلف بين جيل وجيل تبعا لاختلاف القدرات الفنية والظروف الخاصة بالمستوى الثقافي لكل مجتمع .

وفي دراسة الاستاذ العالم عن الشعر يؤكد مفهومه السابق لطبيعة العمل الفني بقوله (لقد اخذ الشعر المصري اتجاها جديدا من خلال هذه العملية الكفاحية الجديدة ، اتجاها جديدا في المضمون ، واتجاها جديدا كذلك في الصياغة) (٥٢) بينما لا تزال القوالب القديمة تعيش بيننا الى اليوم . ((بعض هذه القوالب تتفق دلالته الاجتماعية ـ اذا استخدمنا تعبير نفس الاتجاه ـ مع اهداف رواد الدعوة الواقعية)). وكيف نفسر عندئذ ما نراه ظاهرة بديهية نلاحظها في عدم تطور الاشكال الادبية مع تطور حياتنا الاجتماعية في خطوط موازية حاسمة ؟. وسوف نعثر على الجواب من سؤال يطرحه الدكتور عبد العظيم انيس : لماذا لا يرى الناس غالبا حياتهم في مرآة الادب الحديث ؟ (٥٣) . وهذه مسلمة خاطئة ما دام الناس يرون انفسهم ـ على نحو ما ـ فيما ينتجه الادباء من فن ـ مهما كان اتجاهه ـ لان الفن، كما قلنا ، جزء لا ينفصل مطلقا عن الوجود المادي للعالم . ولكن الدكتور يمهد بسؤاله لما اثاره فيما بعد حول اهمية وضوح الجذور الاجتماعية لاحداث وعلاقات وشخوص العمل الادبي ، فيقول ان المازني لم يوفق في رسم ابراهيم الكاتب لاكتفائه بدراسة هذه الشخصية من الداخل كأن لا صلة لها بالاحداث الاجتماعية في البيئة الاجتماعية (٥٤) . ثم ينقل موقفا اخر لشخصية محجوب عبد الدايم في رواية نجيب محفوظ ((القاهرة الجديدة)) ويتساءل (.. اما لماذا يقف محجوب هذا الموقف فأمر لا نعلم نحن عنه شيئا) (٥٥) ثم يهتف لما اسماه بعبقرية الابداع الفني عند الشرقاوي، مستشهدا بقول انجلز عن الروائي الفرنسي بلزاك ((.. حتى فيما يختص بالتفاصيل الاقتصادية تعلمت من اعمال بلزاك اكثر من كل كتب المؤرخين المحترفين والاقتصاديين في ذلك الوقت . (وما اجدرنا ان تقول قولا مشابها عن الشرقاوي ، فانه يعلمنا كثيرا من التفاصيل الاجتماعية والفكرية والسياسية للمجتمع المصري في هذه الحقبة التاريخية) ..)) (٥٦) ونسي الكاتب الحرف الاول من عبارة بلزاك ـ

(٤٦) في الثقافة المصرية (ص ٤٠)
(٤٧) محمود العالم ـ في الثقافة المصرية ـ (ص ١٠٦)
(٤٨) المصدر السابق (ص ١١١)
(٤٩) كتابه السابق (ص ١١٨)

(٥٠) عبد العظيم انيس ـ في الثقافة المصرية ـ (ص ٣٧)
(٥١) في الثقافة المصرية (ص ١٣٦)
(٥٢) المصدر السابق (ص ١٢٤)
(٥٣) المصدر السابق (ص ٣٦)
(٥٤) المصدر السابق (ص ٧٨)
(٥٥) المصدر السابق (ص ١٧٠)
(٥٦) المصدر السابق (ص ١٩٤)

حتى هذه ـ واغفل ما قبل (حتى) حيث يبدي انجلز اعجابه بروعة الفن في اعمال بلزاك . ورغم ذلك تجاهل ان صاحب الحديث هو انجلز رجل العلم والفلسفة والتاريخ ، وليس الناقد الادبي . لان النقد الادبي لا يعنيه ما تحتويه الاعمال الفنية من معلومات في التاريخ والفلسفة والمجتمع الا من حيث كونها عناصر داخل العمل الادبي . لان النقد الادبي لا يعنيه ما تحتويه الاعمال الفنية من معلومات في التاريخ والفلسفة والمجتمع الا من حيث كونها عناصر داخل العمل الادبي تتآزر مع غيرها لتكوينه فنيا اما ما يمكن ان تفيده منها في غير مجالات الفن، كاحتوائها شيئا في العلوم الاجتماعية، فان الكتب الخاصة بهذه العلوم، تكون اكثر وفاء بالغرض من الفن . فالشخصية الروائية او الحدث القصصي لا ينقل آثار المجتمع والتاريخ المعاصرين له حسب التصور الميكانيكي للعمل الفني . الشخصية الروائية ـ مثلا ـ تتجسد في العمل الادبي بسماتها الذاتية الجديدة ، والحدث القصصي يتحرك في العمل الادبي بخصائصه النوعية الجديدة ، فلا تصبح وظيفة ايهما ان تكون مرآة شديدة الحساسية للواقع المباشر ، وانما تسهم هذه الوظيفة باستقلالها النسبي في تكوين العمل الادبي وتنميته واثرائه ،حينئذ تنقطع بها الصلة التقريرية المباشرة بالواقع في صور جديدة تماما ، تميز الفن عن الطبيعة . ولعل احداث المجتمع والتاريخ تتبلور داخل العمل الفني في صورة احاسيس ومشاعر وخلجات نفسية معينة ، فتختلف بذلك عن الصورة التي كان عليها الاحساس والشعور والخلجة النفسية قبل انتقالها الى الفن . ولعل هذه الاحاسيس السيكلوجية او الاخيلة الذاتية كانت احداثا اجتماعية واحوالا تاريخية في الواقع . وهنا تكمن عملية الخلق الفني . ولنردد ثانية ما قاله الناقد السوفيتي من ان الفنان وهو يحاكي الطبيعة ، انما يخلق حقيقة جديدة ، وبذلك تتضح مسألة الاختيار في الفن .. انه ليس اختيارا ميكانيكيا ، فنقول ان الفنان يتخير طبقة معينة وموضوعا معينا ، واشخاصا معينون ، ويصنع من هذه جميعا عمله الفني . أن الفنان يتخير عمله الفني كاملا من الاف الاشياء والعناصر والمكونات ، فكسبه بذلك سماته الذاتية الخالقة للحقيقة الجديدة ، والتي بدورها تحقق وجوده الخاص .

في مجال التطبيق

كان بودي ـ بعد ان استخلصنا ما يدعونه باتجاه الواقعية الاشتراكية في نقدنا الحديث ـ ان ادرس في مجال التطبيق فروع هذا الاتجاه في البلاد العربية الاخرى . فالكتابات النقدية للدكتور صلاح خالص ومقدمات الدكتور علي سعد ومقالات غائب طعمة ورئيف خوري وحسين مروة وغيرهم خامة تطبيقية لايضاح الاصول النظرية لمنهجهم في التفكير النقدي . ولكني اكتشفت ان اعمال هؤلاء جميعا تدور في فلك واحد ، يدعونا لدراسة نموذج واحد فقط يمثل الاتجاه خير تمثيل هو الاستاذ محمود امين العالم . اما الدكتور عبد العظيم انيس فلم يكتب في الحقيقة ما يمكن تسميته بالنقد الادبي في حدود اي مفهوم للنقد والفن ، اذ هو يناقش العمل الادبي على انه عمل سياسي محض .

وكتابات الاستاذ العالم تتميز باصالة الفكر النقدي ، وان اختلفت مفاهيمه في الادب والفن عن مفاهيمنا . فهو يعي واجب الناقد على اساس رؤيته الاجتماعية والفنية معا ، ثم يتورط عند التطبيق في الخطا الذي سبق ان نبه بشانه الفنان الا يسقط فيه ، اذ نجد اعماله النقدية تنقسم بشكل واضح الى :

- ■ تحليل تاريخي للقطاع الاجتماعي او البيئة الانسانية للاديب وادبه .
- ■ ايضاح الدلالات الاجتماعية للاعمال الادبية .
- ■ التحدث عن القيمة الفنية للعمل الادبي بصورة عامة وفي صيغة احكام .

ولنأخذ مثالا في مقدمته السهبة لمجموعة محمد صدقي القصصية المسماة بـ (الانفار) ـ الصادرة عام ١٩٥٦ ـ تقع الدراسة في ثلاثين صفحة : الثماني الصفحات الاولى تفسر كيف انبتت الحركة الوطنية ادباء وفنانين من ابناء الطبقة العاملة . وفي الست صفحات التالية تلخيص لقصة حياة المؤلف وكفاحه الوطني . ثم يتحدث الناقد في اربع عشرة صفحة عن (القيم الوطنية والسلامية والكفاحية) في المجموعة . وفي صفحتين اثنتين بعد ذلك تحدث عن (بعض المآخذ البسيطة والهنات الفنية) لا لانها اصابت العمل الفني بسوء ، بل لانها (تكاد تصيب في بعض الاحيان المضمون الاجتماعي المشرق) « ص ٢٧ » . ولربما قيل ان هذا التقسيم ليس ميكانيكيا كما نظن ، وانما هو « للتوضيح » ، تماما كطالب الطب الذي يدرس الجسم البشري مجزأ الى القلب والرئتين .. الخ بينما الجسم البشري لا يتجزأ . اننا نجازف بحقيقة علمية لو اخذنا بهذا المبدأ . هذه الحقيقة هي اننا عندما نقوم باية مقارنة للتشبيه ينبغي ان تكون مقارنة نوعية ، فلا يصح ان ناخذ مثلا من مجال يختلف نوعيا عن مجال بحثنا. فنسيج العمل الفني يختلف عن طبيعة الجسم البشري بحيث تنتفي المقارنة ويتعذر التشبيه . وسوف يتضح ذلك من التطبيق . فالاستاذ العالم كان يستطيع ان يعثر على كافة العناصر الاجتماعية داخل العمل الادبي لو عرف العمل النقدي بانه :

- ■ التعرف على العناصر المكونة للعمل الفني ..
- ■ كيفية تكوين هذه العناصر .
- ■ السبب او الاسباب في نجاح او فشل الوحدة الدينامية بالعمل الفني .

لو عرف ذلك لتبين ان العنصر الاجتماعي موجود في العمل الادبي ، وواجب الناقد ان يدرس كيف ادى هذا العنصر والعناصر الباقية الوظيفة الابداعية الخالقة . ولكن الاستاذ العالم كان يبحث عن القيم ـ لا العناصر ـ الاجتماعية ، ليتحدث عنها كشيء مستقل ، كشيء يعنيه هو شخصيا في المجال السياسي . حتى عندما لاحظ اللهجة الخطابية في بعض القصص بررها قائلا : (ولعل منشأ هذه الخطابية، الحماس السياسي الذي يرتعش به وجدان الكاتب) (٥٧) والعلاج ؟ (هو مزيد من النضج الاجتماعي) (٥٨) . وانحصر البند الاخير من بنود الدراسة النقدية الخاص بـ « فنية » الكاتب في (نهايات بعض القصص التي اقحمت اقحاما على احداثها دون منطق يبرره النسيج الانساني للقصة) (٥٩) .. (فمثلا قصة « البقرة » يموت عم رضوان في نهايتها من كثرة الاكل .. لماذا ؟.. واي معنى لهذه النهاية ؟) (٦٠) . ورغم ذلك فالمجموعة (تعبر عن مرحلة من مراحل نمو القصة العربية في اتجاهها نحو الواقعية ، وفي حملها لرسالة الانسان والتقدم والسلام) «ص ٣١» .. وهكذا يتحول الحديث عن فنية الكاتب الى النسيج الانساني للقصة ، ومعنى نهاياتها . وبنفس هذا المنهج يختتم نقده لكتاب « الوان من القصة المصرية » (٦١) بعد ان لخصه في نقطتي الوحدة الفنية والدلالة الاجتماعية ، يقول (لو راجعنا ما سبق ان ذكرناه من الوحدة الفنية لاتضح لنا ان ثمة علاقة وثيقة بين الدقة في الصياغة الفنية وبين الدلالة الاجتماعية لهذه القصص . فكلما اقتربت القصة من الشروط الفنية السليمة كلما كانت اكثر استيعابا واشد تعبيرا عما يصطرع في الواقع من مجاهدات واتجاهات) « ص ١٨٧ » .

وفي مقاله عن رواية (المصابيح الزرق) للكاتب حنا مينة (٦٢) لخص لنا الرواية في صفحتين ، وافرد الصفحة الباقية للعملية النقدية حيث قسمها الى خمس نقاط ، اربع منها دلالات اجتماعية ، والاخيرة انقلها كما هي: (كان المؤلف يعرض لنا بعض احداثه الفرعية بطريقة

(٥٧ ، ٥٨ ، ٥٩ ، ٦٠) الانفار ـ دار سعد مصر للطباعة بالقاهرة (ص ٢٩)

(٦١) صدر عن دار النديم بالقاهرة في يناير سنة ١٩٥٦

(٦٢) مجلة الرسالة الجديدة ـ عدد ابريل سنة ١٩٥٨

أخبارية وذلك لعدم امتزاج هذه الاحداث امتزاجا فنيا بالاحداث الرئيسية ، فكان يقول مثلا « اما ما حدث لعبد المقصود افندي فهذا تفصيله :» او عرف فارس تجارب كثيرة هاك بعضها : » (ص ٤٥ ») .

اما دراسته لمسرحية توفيق الحكيم «رحلة الى الغد» (٦٣) فانها حديث طويل بلغ سبع صفحات ونصفا حول الصراع بين اراء الماديين والمثاليين بصدد اهمية العلم وخطورته في مستقبل البشر . وفي النصف الاخير من الصفحة الثامنة يقول الناقد (وما اجدرنا ان نقول كلمة اخيرة سريعة عن البناء الفني لهذه المسرحية) . وينتهي من الكلمة الاخيرة السريعة بانه (يسود المسرحية كلها طابع الدعوة المجردة ، او التلميحات الرمزية السريعة ، وتخلو من النماذج الانسانية الحية ، وهذه ثمرة طبيعية لفلسفتها العامة . الا ان المسرحية شأن كل مسرحيات توفيق الحكيم جميعها تكشف عن القدرة الفنية الفائقة التي يتمتع بها توفيق الحكيم في صياغة الحوار المسرحي المركز ، وفي بلورة الافكار وتحديدها دون ذيول او تفاصيل مخلة) « ص ١١١ » . وبهذه الكلمة الاخيرة السريعة اصدر الناقد احكاما *سريعة مطلقة* ، وسقط في التناقض السريع المطلق بين قوله ان المسرحية تفتقد الى النماذج الانسانية الحية وبين اعترافه بالقدرة الفنية الفائقة لدى توفيق الحكيم .

وفي مقدمته النقدية المطولة لديوان « اغاني افريقيا » للشاعر محمد الفيتوري ، رأى الشاعر يتطور من ذاتيته الفردية الى علاقاته الاجتماعية المحدودة الى مشكلات وطنه وقضاياه القومية الى مأساة قارته السوداء ، ثم الى قضايا العالم اجمع . ولاحظ هذا التطور يواكب تطورا اخر للشاعر في مجال ابداعه الفني . فقد ازدادت اصالة الشاعر وقيمته الجمالية رونقا وبهاء - يقول الناقد - مع خروجه من الدائرة الذاتية الضيقة الى رحابة العالم الخارجي. ونحن انتهينا في احدى نقاط البحث الى ان العمل الفني قطعة من ذات الفنان سواء تبلورت في هذا العمل مشكلاته الخاصة او قضاياه العامة . ومع ذلك يمكن ان يكون « رصد » الظاهرة صحيحا ، بالنسبة للفيتوري ، اي ان تطوره الفني صاحب تطور رؤيته الاجتماعية ، ولكنا لا نوافق الاستاذ محمود العالم ، على ان اتساع الرؤية الاجتماعية عند الشاعر هو الذي ادى الى ازدياد اصالته المبدعة رونقا وبهاء . لاننا نرجع تقدم الامكانيات الفنية لدى الفنان بالتمرس الدائب المستمر على التعبير الفني ، والتوفر على الثقافة الفنية ، والتمثل الواعي لانطباعاتها الجمالية . ولعل الاستاذ الناقد لم ينتبه الى التناقض بين رأيه السابق في الشعراء الرواد وكيف جاء ارتباطهم بالقضايا العامة مصدرا لما في شعرهم من جمود وتقريرية ، وبين رأيه الجديد القائل بان هذه القضايا بعينها عند الفيتوري هي مصدر ما في شعره من اصالة وتقدم في الابداع الفني .

ونتيجة حتمية لهذا المنهج في التفكير النقد ي ، جاءت اعمال الاستاذ محمود امين العالم متسمة بافتقاد الوحدة الديناميكية في العمل النقدي فلا نحس في دراساته النقدية بالنسيج المتكامل الذي لا ينفصل خلاله العمل الادبي الى اقسام للدلالة الاجتماعية والقيمة الجمالية .. الخ. ذلك ان تصوره الميكانيكي لطبيعة العمل الفني حدد له مفهومه عن العمل النقدي ، فجاء تقريرا متضمنا لاحكام عامة .

حصاد المرحلة

لم يكن لينين هو اول من نادى بالادب والنقد الحزبيين ، فقد سبقه بودلير حين قال « يجب ان يكون النقد حزبيا ، فيصدر عن وجهة نظر حاسمة ، ولكنها تكشف عن اوسع الافاق »(٦٤) وهذا اللون من الحزبية يختلف تماما عما قصد اليه لينين بقوله : (ينبغي للنشاط الادبي ان يصبح جزءا من القضية البروليتارية العامة) (٦٥) ولعل هذه الكلمات هي التي تبلورت فيما بعد في تعبير « الواقعية الاشتراكية» التي فرضت تسميتها ارهابا لا شعوريا غير مقصود ، على الادباء والنقاد، الكبار والصغار . فراح الدكتور محمد مندور يدعو منهجه في النقد باسم جديد هو « النقد الايديولوجي » (٦٦) وحاول الاستاذ احسان عبد القدوس ان يكشف الفوارق بين الادب الاشتراكي والادب الشيوعي وجعل من قصته « لا انام » نموذجا للنوع الاول (٦٧) .

وفي ميدان الابداع الفني كانت قصص الشرقاوي والخميسي وغيرهما امثلة يقدمها نقاد الاتجاه الى الجيل الجديد من الادباء ، فاقبلت اغلب قصص هذا الجيل تعبيرا صادقا عن الازمة ، فلم تكن الا تحقيقات صحفية وعظات منبرية ، ولم تعرف شيئا اسمه الفن . لماذا ؟ .. لان الادباء الشباب ممن ينتمون - في مجال السياسة - الى الاتجاه التقدمي ، دخل في روعهم ان نقد الادب الذين ينتمون الى نفس الاتجاه هم قادتهم الحقيقيون ، في مجال الفن . وجاءت اعمالهم صدى لاراء هؤلاء القادة من جانب ، وتقليدا للنماذج السيئة التي استمدت شهرتها من اتباع اصحابها لذلك الاتجاه السياسي .

اما الجيل الجديد من النقاد والدارسين فقد واكب هذه الدعوة من بدايتها باستجابات متباينة . واظب فريق على احتذاء اصول الدعوة على يدي اساتذتها ، كما نرى في المقدمة الطويلة عن (تطور القصة الامريكية) للكاتب مازن الحسيني ، والتي لم نفد منها الا شيئا عن تطور قضية الزنوج في المجتمع الامريكي (٦٨) وقال فريق اخر ان « الواقعية ليست مذهبا يفرض على الفنان اتجاها جامدا او احكاما وقواعد مقررة من قبل ، بل هي دليل الانتاج الفني (٦٩) ، وقريب من هذا التعبير ما علق به الاستاذ كمال النجمي عما ينادي به الواقعيون في مصر « من البقاء على السطح والوقوف عند المستوى المباشر للحوادث والاشياء (٧٠) ». وصرخ نجيب سرور في وجه الجيل لكي يبحث عن قيادة جديدة (٧١) . ودعا الاستاذ عبد المحسن طه بدر الى ادب واقعي مخلص « لا يفرض علينا بطولات زائفة » (٧٢) . ومن المفيد ان يسجل كاتب هذه السطور انه قد تأثر بمقاييس هذا الاتجاه . وما زلت اعاني مشقة كبيرة في احتذاء الفهم الصحيح لطبيعة النقد والفن .

واذن ، فقد احس جيلنا بعمق الازمة ، وان عبر عنها تعبيرات متباينة.
غير اننا لا ننسى من حصاد المرحلة كذلك ما اثاره الاتجاه من معارك ادبية بين الاجيال الشابة وجيل الرواد ، كان من نتائجها الاساسية اشتعال حركة فكرية عميقة خصبة ، ما اشد حاجتنا الى مثيلاتها دائما. وكان من هذه النتائج ايضا ان هيأت لنا المعركة نقطة جديدة للانطلاق في ابحاثنا النقدية . وارست في قلوبنا واجبا مقدسا للاحاطة التقييمية الشاملة ، بتراثنا القديم والحديث وتراث العالم كله .

وبعد ، فانه عزيز على نفسي ان اقول ما قلت في ظل الظروف الراهنة لبعض من جاء ذكرهم في البحث . وعزائي الوحيد انني - مثلهم - احد طلاب الحقيقة .

القاهرة — **غالي شكري**

(٦٣) مجلة « الشهر » - عدد يناير - سنة ١٩٥٩ .
(٦٤) Boudlaire, The Portable, (P. 432)
(٦٥) Lenin, Sellected Works, vol. IV (P. 527)

(٦٦) راجع مجلة « الشهر » - عدد يناير سنة ١٩٥٩ .
(٦٧) راجع مجلة « العلوم » البيروتية - عدد يناير سنة ١٩٦٠
(٦٨) راجع كتاب(انت اسود)- دار القديم بالقاهرة - صدر عام ١٩٥٥
(٦٩) انظر مجلة (العالم العربي)القاهرية - عدد اكتوبر سنة ١٩٥٥
(٧٠) « العالم العربي » - عدد يناير سنة ١٩٥٦
(٧١) راجع مقالة « نحو صف ثالث » بمجلة الاداب - العدد ٦ ، ٧ ، ٨ عام ١٩٥٨
(٧٢) راجع مقالة « نحو ادب واقعي مخلص » بمجلة الشهر ، عدد ٧ عام ١٩٥٨

أزمة النقد العربي

ـ تتمة المنشور على الصفحة ٧ ـ

الادب ينبغي ان يملأه النقد **وتقصير الادب عن اداء رسالته ينبغي ان يكشف عنه النقد ويعالجه**. على اننا نعتقد على العكس، أن جو الادب في بلادنا خير جو ملائم لمهمة النقد: فالنتاج وفير كثير، والمحاولات متعددة، والادباء كلهم يمرون بتجارب ادبية جديدة نتيجة تمازج الثقافات والتأثر بالاداب الاجنبية، والرغبة في خلق ادب اصيل مبتكر رغبة قائمة بل متحققة في بعض الاحيان. ومع ذلك فصوت النقد صامت، واصداء الادب فيه خرساء.

وقد يقال غير هذا. قد يقال ان رسالة الادب تأتي في مجتمعنا العربي في المرتبة الثانية، وان الناس مشغولون عنها برسالة السياسة والاهتمامات السياسية المتصلة بالكيان القومي كله، وهذا أيضا تفسير ناقص. فالادب العربي، كأي ادب، ليس معزولا عن سائر حياة المجتمع العربي، وهو ليس معزولا عن المعركة القومية والسياسية خاصة. ومنذ سنوات بعيدة قدم الادب رسالة كبرى في هذا المجال، فعبر عن المشاعر الوطنية والقومية، وما يزال يجهد كل يوم للربط بين رسالته وحاجات الشعب العربي، بين مطالبه ومطالب الكيان العربي. وكثير من ادبائنا الصادقين، نقلوا الى نفوسهم ومشاعرهم مشاعر مجتمعهم وحاجات امتهم، وخلقوا من ذلك أدبا قوميا يسهم في المعركة الشاملة التي يقوم بها العرب في كل مكان. ولئن كانت الاهتمامات القومية والسياسية شغل الناس الشاغل فيهذه المرحلة التاريخية من حياة مجتمعنا، فكم حري بهذه الاهتمامات أن تنشغل بالادب الذي يعبر عن هذه المشاعر القومية، وان تعنى بالفكر الذي يريد ان يصون هذه الاهتمامات السياسية ويحميها من الانحراف؟ أن كل فرد عربي واع يشعر اليوم **ان المعركة القومية والسياسية التي تخوضها الامة العربية، لا تأخذ معناها السليم ولا تتخذ كامل مداها الا اذا صانها الفكر الصادق وقادتها الثقافة الرحبة. ومهمة الادباء الاولى ان يقوموا بهذا الصون وان يضعوا في الحركة القومية العارمة كل ما يريده الفكر من صدق ومحبة واحترام للانسان وتطلع الى قيم انسانية حقة. ومهمة النقاد ان يسهموا في هذا مع الادباء فيكونوا لهم الحافز والحامي**. ان رسالة الادب الحقة لا تجد منطلقها الرحيب في وقت من الاوقات كما تجده ايام الانبعاث القومي والنهضة السياسية.. هنالك يقف القلم ليدرك مسؤوليته الكبرى، ويتململ الحرف ليجد كلمة البناء، كلمة الامة. وهنالك تعظم مسؤولية نقد الحرف للحرف واستجواب الكلمة للكلمة. ونحن اليوم هناك حيث ينتظر مجتمعنا المنطلق قولة الفكر الصادق وصرامة النقد المؤمن.

ان معركتنا القومية الكبرى، لن تصل الى مستقرها الا اذا كانت في الوقت نفسه معركة انسانية كبرى، ولا بد بالتالي ان تداخل القيم الانسانية عملنا القومي اليومي، وان ندرك ان تفتح قوميتنا لا يتأتى الا مع تفتيح انساننا العربي، مع تحريره من كل عبودية، مع تعبئته بالقيم الثقافية والحضارية الحقة. ومثل هذا الربط بينالانطلاقة القومية والتفتح الانساني، وهو ربط لا تكون بدونه الوثبة القومية جديرة بهذا الاسم ولا تصل بدونه الى غايتها، تقع على الادباء مسؤولية القيام به، وتقع على النقاد مسؤولية تذكير الادباء بمعناه وضرورته.

وقد يقال بعد هذا وذاك ان نتاجا واحدا من نتاج الادباء خير من الف نقد، وان قولة بيكون الشهيرة « ان تجربة واحدة من تجارب الطبيعة تعدل عندي الف دليل عقلي » تصدق ايضا على ميدان الادب والنقد. قد يقال بتعبير اخر ان الناقد هو القاريء وحده، وان الناقد طفيلي يريد ان يعيش على نتاج الادباء، وهو يعجز عن فهم هذا النتاج، وكثير ما يشوهه ويسيء اليه. فلا نقد اذا ولا نقاد، بل ادب وادباء، والحكام هم القراء، مهما يكن حكمهم فرديا. ذلك ان الادب تجربة شخصية، وفهمها تجربة شخصية، ولا بد ان ندع لكل قاريء المجال لتجربة ذاتية يقوم بها مع ما يقرأ، كما ندع لكل اديب مجال مثل هذه التجربة مع ما يكتب.

وفي هذا القول كل الصيد، وعنده تكمن المشكلة الحقيقية، والرد عليه يقودنا الى صلب الموضوع في نظرنا انه يضطرنا الى ان نقول منذالبداية **ان ازمة النقد العربي لاترجع الى كثير من الاسباب العارضة التي تذكر، وانما ترجع الى مهمة الناقد ما تزال غامضة قلقة غير مستبينة لجمهرة المهتمين بالامر**. ومرد هذا الغموض في مهمة الناقد الى النقاد انفسهم وما يدركونه من رسالتهم.

ذلك اننا نستطيع، بشيء من التعميم ان نقسم النقد في البلدان العربية الى ثلاثة انواع اساسية:

الاول نقد يستند الى النقد العفوي، الى حكم شخصي غامض، شعاره: هذا يعجبني وذاك لايعجبني، وفي مثل هذا النقد نلفي انطباعات شخصية تتجلى في عبارات عامة غائمة تحمل شتى المعاني والتفسيرات، ويمكن ان تنطبق على انواع كثيرة من الاساليب.

ومثل هذا النقد لايستمد قيمته في نظر القراء الا من شأن قائله ومكانته الادبية، وهو في معظم الاحيان نقد يتأثر تأثرا كبيرا بالعلاقة الشخصية التي بين الناقد والكاتب، ويلعب فيه استلطاف الناقد للكاتب وتعاطفه معه دوراكبيرا مادام قوامه الانطباع الذاتي الشخصي.

ولا حاجة الى بيان تهافت مثل هذا الضرب من النقد رغم شيوعه، ورغم انه النقد الغالب عندنا، لاسيما بعد ان تولت مهمة النقد في معظم الاحيان صحافة هزيلة مرتزقة. ولا شك ان مثل هذا النقد يلعب دورا كبيرا في تشكيك الادباء والقراء في قيمة النقد وضرورته.

اما النوع الثاني من النقد السائد عندنا، فهو النقد الذي

يجعل مهمته التحليل والشرح ، دون أن يشتمل ذلك التحليل على تقويم حقيقي . ومثل هذا الضرب من النقد ، يدع غالبا النتاج الذي لم تعرف قيمته بعد ، ويكتفي بتحليل النتاج الذي اشتهر وعرف ، ويجعل مهمته الاولى تحليل ما في هذا النتاج من قيم ومعاني ، دون ان يحاول اي تقويم ونقد . انه بتعبير اخر ضرب من « الرصف الحي » لكبريات المؤلفات الادبية ، او حواشي موشاة مطرزة على الكتب القيمة ، او ضرب من « المغامرات التي تقوم بها النفس وسط امهات المؤلفات الادبية » على حد تعبير اناتول فرانس ، ومثل هذا النوع من النقد هو الذي دعت اليه مثل « مدام دوستايل » في فرنسا ، ومثل الشاعر الفرنسي « هوغو » حين انكر على الناقد حق مناقشة العبقرية ومجادلتها . والى هذا الضرب من النقد يلجأ نقادنا اليوم حين يتحدثون عن نتاج كبار الادباء ، وحين ينقلون خاصه النتاج العالمي الشهير .

وواضح ان مثل هذه المهمة لايمكن ان تكون مهمة النقد الحقيقي ، **فالناقد لايجوز ان يكرس عمل الادباء ويباركه، بل عليه ان يكتشفه حقا ويجلوه . ومثل هذا الناقد الذي يسير في ركاب الابداع لرائع الذي اجمع عليه الناس ، لايستطيع ان يسهم في معركة الادب ، لان هذه المعركة تحتاج دوما الى من يدفع بها الى امام عن طريق تقويم لها يجعلها تتجاوز ذاتها ، ومن بدهي الامر ان لانقد بلا تقويم .**

والنوع الثالث من النقد الذي بدأ يشيع في بلادنا منذ امد ليس ببعيد ، هو النقد الذي يريد ان يتجاوز حدود الادب الخالص ، ليدخل في اطار التحليل الفلسفي او النفسي او الاجتماعي او الخلقي . وكلنا يعلم ذلك الطراز من النقد الذي تأثر بالدراسات الاجنبية ، فأخذ يعنى بتحليل المؤلفات تحليلا يستند الى حقائق علم النفس او حقائق التحليل النفسي او معطيات علم الاجتماع او قواعد الاخلاق او مبادىء الفلسفة .

ولا شك ان مثل هذا الضرب من النقد محاولة جدية اكثر من النوعين السابقين ، فهو يخضع النتاج الادبي اولا لبعض القواعد ، مجتنبا بذلك افات النوع الاول من النقد نعني الحكم العفوي الذاتي الذي لايستند الى مقياس واضح ومعيار مقرر . وهو ثانيا لايكتفي بان يصف النتاج الادبي ويستعرض مافيه ، بل يجاوز ذلك الى النبش في اعماقه ، الى العوامل الخفية التي ولدته ، الى ربطه بصاحبه وربط صاحبه بالعوامل التي اثرت في تكوينه .

غير ان الناقد الدائن بمثل هذه النزعة لايستطيع ان يرى النتاج الادبي الا من زاوية واحدة ، هي زاوية المذهب الذي يأخذ به . وهو لايستطيع بالتالي ان يطل على المؤلف الادبي الاطلالة الشاملة التي لابد منها لكمال النقد، بل هو يحاول في معظم الاحيان ان يرى في المؤلف افكاره هو ومذهبه هو او نقيض تلك الافكار وذلك المذهب .وكثيرا ما يحمل الآثار الادبية ما ليس فيها ويقسرها على ان تدخل في قالب مذهبه الذي يريده . ويكفي للدلالة على هذا ان نذكر بعض ضروب النقد الادبي التي قدمها « فرويد » صاحب مدرسة التحليل النفسي ، او التي قدمها « ماركس » فيلسوف المادية الجدلية . فهل ندرك حقا معنى اثار بودلير اذا ذكرنا انها اعتراف بعقدة أبوية لديه ؟ وهل نزداد وعيا لنفس هوغو اذا قلنا انه وليد عقدة قتل الاب ؟ هل ندرك روعة كتابات دوستويفسكي اذا قلنا انه كان مصابا بمس الاغتصاب، كما كان تولستوي مصابا بالنرجسية؟ كذلك هل يكفي في تقويم آثار « فلوبير » و « موباسان » ان نقول انهما كاتبان بورجوازيان كما اراد ماركس ؟

ان الناقد الحق لايستطيع ان يستغني عن نظرة شاملة إلى الادب ككل ، ولا يجوز ان يحكم الا من خلال مثل هذه النظرة الشاملة . والنقد المذهبي المستند الى نزعة نفسية او فلسفية او اجتماعية ، يضل طريق النقد ان خيل اليه انه يصيب بنقده كل مافي الاثر الادبي . اما ان اتخذنا من مثل هذا النقد وسيلة من بين الوسائل التي تؤدي الى فهم الاثر الادبي وتقويمه ، فعند ذلك يحتل مكانته الغالية في ميدان النقد الصحيح .

هكذا اذا نظرنا الى النقد في البلدان العربية هذه النظرة المجملة ، استبان لنا ان هذا النقد بانواعه الثلاثة الكبري ، لايطمئن حاجات النقد الحقيقي ، ويظل مقصرا عن العناية التي وجد من اجلها النقد ، ومن هنا كانت الشكوك فيه ، ومن هنا نراه بعيدا عن أن يحتل المكانة التي تنتظر منه .

ويبقى ان نسائل اخيرا ما هو اذن النقد الصحيح الذي من شأنه ان يعيد للنقد قيمته ومكانته ؟

وعسير علينا في مثل هذا المقام ان نجيب على مثل هذا التساؤل جوابا كاملا . وحسبنا ان نتحدث عن اهم معالم مثل هذا النقد المرجو .

ان الازمة الكبرى في النقد ، حتى في البلاد الاجنبية ، ترجع قبل اي شيء اخر ، الى ذاتية النقد ، ومما يخلق الارتباك في الحكم على شأن النقد ارتباك النقد نفسه في احكامه وتباين مايعطيه من نتائج . وهذا التباين في احكام النقاد يبلغ من التباعد احيانا حد التناقض كما نعلم . فكأن النقد يفتقد اذن مقاييس مشتركة او الحد الادنى من المعايير الموضوعية الثابتة التي يستند اليها ، وكأنه بسبب ذلك ذاتية مطلقة يتساوى لديها الوجود والعدم .

والمسألة دون شك عسيرة عميقة . انها في حقيقتها ترجع الى مسألة كبرى هي قدرة الذات على أن تحكم على ذات اخرى . غير ان هذا كله لايعدو ان يشير الى ان ثمة مشكلة ينبغي حلها ، ولا يعني بحال من الاحوال ، كما قد يخيل ، ان المشكلة غير قابلة لان تحل ، ولا يجوز ان ننتهي من تقرير هذه المشكلة الى موقف اشبه بموقف النوع الثاني من النقاد ، نعني الى القول بان الفن لم يخلق ليحكم عليه ولينقد ولكنه خلق ليؤخذ ويشاهد ، لنكون متفرجين سلبيين على عملية الخلق والابداع فيه ، فمثل هذه النظرة تعني في اعماقها الفوضى الادبية المطلقة . انها تقترب مما ذهب اليه انصار الادب الرومانتيكي في فرنسا ، كرد فعل على اصحاب النزعة الكلاسيكية ، حين قالوا ان كل شيء ممكن ومباح في الادب ، وان ليس ثمة حدود ولا قيود

تقص جناحي الاديب .

ان تقرير المشكلة ينبغي ان تكون نتيجته على العكس ، **القناعة بان النقد لايمكن ان يستقيم ، وان الادب لايمكن ان يحيا ، الا اذا ادركنا ان للعمل الادبي قواعده الفنية واصوله الجمالية واهدافه الفلسفية ، وان علينا ان نمهد لوضع هذه القواعد وتلك الاصول .**

لقد كانت للادب الكلاسيكي الفرنسي اصوله . ورغم ان تلك الاصول لم تكن اصولا سليمة ، وكانت جامدة قاسية، فانها ساعدت مع ذلك على خدمة الادب والنقد ، واسهمت في توكيد المعنى الاساسي للخلق الادبي ، نعني كون هذا الخلق موهبة وصناعة في آن واحد ، او موهبة صناعا بتعبير اصح ، ومهما يكن من سذاجة تلك القواعد ، يظل من الهام ان وراءها ايمانا اساسيا بان ثمة شيئا انسانيا جوهريا على الادب ان يعبر عنه متبعا قواعد تضمن تعريف الجمال تعريفا ثابتا شاملا .

كذلك حاول النقاد العرب قديما ان يضعوا مثل هذه المقاييس للعمل الادبي ، وقد تكون هذه المقاييس شكلية صورية تغلب المبنى على المعنى ، ولكنها على اية حال لم تدع الادب بلا أطر ومعايير .

ونحن اليوم مدعوون الى رسم هذه المعايير للعمل الادبي وللابداع الفني . ولا شك ان عملنا هذا اصبح ميسرا الى حد بعيد بعد ان وجدت دراسات ادبية وجمالية واسعة ، وبعد ان حاول علم الجمال ان يضع مقاييس موضوعية للاثار الادبية والفنية .

ويزداد ادراكنا لاهمية هذه المقاييس اذا ذكرنا ان النقد في أعماقه ادراك لقيمة وتوجيه نحو هذه القيمة ، ولا سبيل الى ادراك قيم الاشياء دون ما تدارس لمراتبها ، ودون مابحث في اسسها .

ان مهمة الناقد كما قلنا ونقول ان يجعل من العمل الادبي عملا متجددا متقدما دوما عن طريق مايقذفه امامه من قيم . ولا بد للنقد ، اذا اراد فعلا ان يدفع عجلة الادب الى امام ان يملك منظومة من القيم الادبية الشاملة، التي تلتقي فيها النظرة الفنية بالحقيقة الفكرية والفلسفية .

فمثل هذه المنظومة التي يطل الناقد من خلالها على معنى الاشياء ، على كنه الجمال وجوهر الحقيقة ، هي التي تجعل منه قائدا يحرض الاديب دوما على تجاوز ذاته في سبيل الوصول الى اسمى مايستطيعه من قيم الحق والجمال ، ان رسالة الناقد ان يصل بالاديب الى اقصى مايستطيعه من تفتح على قيم الوجود ، ولا يتم له ذلك الا اذا ادرك هو اولا هذه القيم ووعى مراتبها ورسم وسائل بلوغها .

وادبنا العربي احوج مايكون الى مثل هذا النوع من النقد ، والبحران الذي هو فيه لايخرجه منه الا نقد مزود بمقاييس قادرة على ان تدخله في اطر تمسك بوجوده وتقيه من الضياع .

ولا نعني بهذا أن بعض المحاولات لوضع اسس موضوعية للنقد الادبي لم تتم في بلادنا . فثمة تجارب في هذا الباب، غير انها ماتزال في بداياتها ، وما تزال بعيدة عن ان تفيد فائدة عميقة من نتائج الدراسات الجمالية والادبية التي تمت في العالم .

يضاف الى هذا ان مثل هذه المحاولات ، على قلتها وتقصيرها عن كامل المدى المطلوب ، ماتزال تعيش في معظم الاحيان في معزل عن حركة النقد الادبي ، وتدارسها وتداولها لم ييسرا بعد ، وما يزال النقاد الفعليون في واد وهذه الدراسات في واد اخر .

على ان جوهر الامر ان الاسس الموضوعية المرجوة ، ينبغي ان تسقى من نظرة شاملة الى قيم وجودنا وحياتنا ، وينبغي بالتالي ان يصحبها جلاء متصل لمعاني هذا الوجود ومستلزماته . ومن هنا كان نمو النقد الادبي ونمو النظرية النقدية الموضوعية وتبطين اوثق الارتباط بنمو فلسفتنا ونظرتنا الى الكون والاشياء .

ان النقدفي معناه العميق يعني تحقيق قيم الحياة ومعنى الوجود الصحيح في النتاج الادبي ، ولا يتم ذلك الا اذا ارتبطت قواعد الفن الجمالي بالمبادىء والنظرات الفلسفية التي توجه حياتنا وترشد سلوكنا .

ان كاتبا كسارتر لايخطىء حين يقول في « ماهو الادب » ان الناثر يكتب ليقول شيئا ، وان على الناقد ان يجلو ما اراد الناثر ان يقوله ، اي ان يحكم على العمل الادبي من خلال قيمته الفلسفية والخلقية . فالناثر عنده « انسان اختار طرازا معينا من العمل ، يمكن ان ندعوه باسم العمل عن طريق الكشف . فمن المشروع اذن ان نطرح عليه هذا السؤال : اي مظهر من الكون تريد ان تكشف ، وأي تغيير تريد ان تحدثه في الكون بوساطة هذا الكشف ؟ فالكاتب « الملتزم » يعرف ان القول فعل ، ويعرف ان الكشف يعني التغيير ، واننا لانستطيع ان نكشف مالم نستهدف ان نغير » .

وهكذا نخلص في نهاية الامر الى ان الموقف النقدي الصحيح هو الموقف الذي يجمع محاولتين في آن واحد : الاولى تطبيق مجموعة من القواعد الجمالية الموضوعية جهد المستطاع ، والثانية ربط القيم الجمالية التي يكشفها في النتاج الادبي بالقيم المثلى في الحياة ، بقيم الحق والخير ، بالقيم الفلسفية والخلقية . والمحاولتان كما قلنا ليستا منفصلتين او متعاقبتين ، انهما متحدتان ، بمعنى ان القواعد الجمالية لابد ان تستمد شأنها من القيم الفلسفية والخلقية التي تتذوقها وتتأنق في عرضها ، ايمانا منها بها . وبمعنى ان القيم الفلسفية والخلقية حين تهز نفس الكاتب لابد ان تنقلب في تربته الادبية الفنية الى قيم جمالية انفعالية . ان الحق والجمال لاينفصلان ، والجمال ليس سوى القيم التي يؤمن بها المرء ، حين تتجه بفضل الانفعال الى ان تتفتح في ابداع فني وادبي ، ان افلاطون كان على حق حين قرر ان الجميل والخير لايفترقان .

دمشق **عبد الله عبد الدائم**

عزبة بنايوتي

ـ تتمة المنشور على الصفحة ٨٣ ـ

المعسكرات وترويعهم .. كان ابن البلد (ألش) اشد ما كان براعة حين مثل هذا التناقض في الحوار وفي الاداء .. فقد كان له من لغته المنطوقة ذاتها ، ومن اللغة الاخرى لغة التمثيل لغة العين والحاجب واليد ، ومن اللغة الثالثة لغة الايحاء والاغراء والتأثير ـ كان له من هذه اللغـات الثلاث رصيد ضخم .. وفق فيه ـ في موقف حذر دقيق كهذا الموقف الذي كان فيه الاب والابن ينتظر انباء الغارة ـ الى ان يطمئن كلا منهما عن غايته ، وان يشير الى انتصاراته .. ان طعن الاعداء وسرقة المواسير على التناقض البعيد العنيف بينهما ـ كانا يتلاقيان في لغته وتمثيله احسن تلاق .

٤ ـ مبررات هـذا التنـاقض

اني حين اشير الى هذا التناقض كمرتكز نفسي اساسي لهذا العمل الفني اجد ان مظاهره اكثر من ان تعد .. ولكني احب ان اذكر انـه هو الذي ينعكس في اختلاط الامور على الجيل المتقدم ، جيل ما قبـل المعاهدة وما بعدها .. سواء منه الجيل الذي يقف في القمة «حسنين» او يزحف على الارض « المعلم ألش وعصابته » .. انهم سواء في هذا التناقض .. وليس يستره او يغطيه محاولات التبرير التي قام بهـا حسنين ، فقد كانت هذه المحاولات قصيرة ، اذا سترت الرأس كشفت القدمين ، واذا غطت القدمين عرت الرأس .. ولهـذا لم يكـن لمنطق الاستعمار مكان ما اذ كان منطقا متهافتا .. ان هذا الاستعمار الـذي كان يقول على لسان حسنين اننا بحاجة الى علماء لا الى ثائرين .. والذي كان يقول ان التلاميذ يجب ان ينصرفوا عن السياسة ، والذي كان يقول ان الانجليز لا يغلبون ـ لقي هزيمته في تمزق حسنين بقلبه.. اعني بفؤاده .. وفي قيادة الجيل الجديد ومبادهته ، وفي اجـلاء الاستعمار وطرده .

هذه التبريرات التي كانت تحاول ان تكون « عاقلة » ، يقابلهـا تبريرات اخرى لهذا التناقض .. ولكنها تبريرات ساذجة بريئة لا تأتي هذه المرة على لسان الطبقة العليا في المجتمع على لسان (حسنين) ، وانما تأتي على لسان الطبقة الاخرى ، على لسان (المعلم ألش) الذي آلف ببساطة ويسر بين الشرف وبين الخيانة ، بين اللصوصية وبين الجهـاد ، بل آلف بين السرقة وبين الغنائم في لحظة من لحظات المسرحية كانت موفقة كل التوفيق .

ولكن التنـاقض لا تنهض له هذه المبررات ، ولم يكن بد من ان تتمزق الشرنقة عن ولادة فراشة جديدة .. عن ولادة الجيل الذي مثله « ممدوح » والذي عبر عنه الجيل السابق له بلفظة لهـا في اللهجة المصرية وفي بعض مجتمعاتها التي اعرفها ، في مجتمعات السياسة وفي مجتمعات الجامعة ايحاء غريب ،فيه من الحنان اكثر مما فيه من النقد ـ هي لفظة « الاولاد » .

ان « الاولاد » الذين ظهروا على مسرح الحياة كما ظهر ممدوح ورفاقه على المسرح هم الذين كشفوا زيف الجيل ، ودلوا على تناقضه بعفويتهم .. لم يصلوا الى ذلك عن تعمق وفلسفة ودراسة ، ولم يأتوا من وراء البحر ، ولم ينزلوا من السماء ، ولم يصلوا كخبراء يدرسون ويعتكفون ويقررون ثم يخرجون ليشيروا الى الزيف والتناقض .. وانما احسوه احساسا عفويا ، وعبروا عنه احيانا من وراء ادراك غائم .. ان « ممدوح » احس في الجو الذي يعيش فيه قريبا من المعركة برائحة غريبة ، ولكنه لم يستطع ان يتبينها .. كان ينظر الى ابيه ، وكان يرى المعلم ألش ، وكان يسمع عمه اسماعيل السكير ، وكان له مع زملائـه قرارات وغايات .. ولكنه كان ـ بصفائه ـ يحس ان الارض التي يمشي عليها ليست دمثة ولا طرية ، كانما تحتها فحيح افعى او حركة عقرب .. ولذلك انطلق ذات مرة يقول ببساطة (انا مش فاهم .. فيه ايه !..).. ان هذا الجيل الجديد يعبر عن الصفاء ولا يعبر عن الادراك العميق ، ويمثل العفوية ولا يمثل التجربة ، ويستطيع ان يبلغ غايـاته وسط الالغام الكثيرة التي توشك ان تنفجر تحت قدميه .. وانه ليتعـاون باخلاص مع كل المواطنين لانه يفترض فيهم الخير جميعا ثم لا ينقذه من انحراف بعض هؤلاء المواطنين الا رعاية الله له ، وقدره في ان يسلم اليه امر الوطن .

مهما يكن من شأن عنصر التبرير في المسرحية ، فان التناقض يظـل الركيزة الاولى التي لا تغطيها هذه المبررات بمقدار ما تكشفهـا وتدل عليهـا .

٥ ـ ماذا تجسد عزبة بيانوتي ؟

بقيت كلمة قصيرة احب ان اقولها عن عزبة بيانوتي نفسها .. ان هذه العزبة التي بناها حسنين وأفنى في سبيلها جهده وقواه واهدر كرامته ، تجسيد رائع لكل مطامع الجيل المنحرف الذي ألهتـه المادة وخرجت به من ثورة سنة ١٩١٩ الى النقيض .. الى التعاون مع الانجليز، وسممت تفكيره ، وشوهت في ذهنه كل المنطق الفكري ، وفي حيـاته كذلك كل المنطق النفسي السليم .. صرفته عن زوجته الحسناء وحببت اليه ، في بعض المواقف السريعة ، حركـات خادمته .. وفي القدر الضئيل من الالتفات الى النساء ، في لحظات عابرة ، أعطى «حسنين» في المسرحية خادمته اكثر مما اعطى زوجته فكـان ذلك تمثيلا لهذا الانحراف النفسي الذي كانت العزبة ، بهمومها وديونها واثقالها سببـا فيـــه .

وصحيح ان العزبة لم تظهر على المسرح ، وما كان لها الا باسلوب من اساليب الاخراج التي لا تتسع لها ، فيما يبدو ، ثروة فرقة عبـد الرحمن الخميسي وقدرة مسرحه المستعار .. ولكنها كانت دائما في اذهاننا ومعنا ، لانها كانت في كل شيء ووراء كل شيء من تصرفات هؤلاء الممثلين .. وكانت بخاصة على لسان « حسنين » وفي ذهنه في عقله وقلبه ، في حياته الداخلية وفي حياته الخارجية .. لم تختف ابدا عن الساحة الخلفية للمسرح ، وانما كانت تبدو لاعيننا في البعد الرابع ، ولم يستطع شيء ان يغطيها .. كان املها الحياة لحسنين وازمتها الموت له ، كان يعيش بها ، ولها ، فاذا اوشك ان ينقطع حبـل قلبه ذكرها فعاش .. كانت حياته المادية وموته المعنوي ، وكانت جماع نشاطه في الحياة وجماع انحرافاته .. كان قيامها ايذانا بموت جيله واحراقها ايذانا بحياة الجيل الجديد .. ان العزبة هي تجسيد مادي لكل هذه المطامع والانحرافات .. أفكانت تسمية الرواية بها واختيار اسم « بيانوتي » لها تعبيرا يجعل هذين القطبين الكبيرين في حياة الاقليم المصري قبل ثورة ١٩٥٢ .. الاجانب من ناحية والمطامع المادية الشرهة من ناحية اخرى .. أكانت لفظتا « عزبة » و « بيانوتي » تركيزا لهـذا الواقـــع !

٦ ـ المرأة ، والجيل في المسرحية

وبعد ، فقد كنت اتمنى ان اتحدث عن ناحيتين اخريين من هذه المسرحية : عن المرأة فيها وعن الجيل الجديد ، جيل « الاولاد » .

ولكني اشعر ان الحديث قد طال من نحو .. وان المرأة لم تكـن على بال المؤلف (في حدود النص الذي سمعناه في المسرحية) ولا على بال المخرج في كثير ..

ان القدر الذي احتاجت اليه المسرحية من (المرأة) استطاعت ان توفق فيه ، وان تكتفي به .. استطاعت زوجة حسنين ـ الى جانب خادمته في بيته وابنة اخيه وزوجة المعلم ألش ـ ان تعطي المسرحيـة

من ذلك ما تحتاج اليه ، دون تبذل او اغراق او الحاح .. اذا استثنينا الصراخ المتصل لامراة المعلم الش .. انها كانت بقدر ما يجب ان يكون الملح في الطعام عند ذوي الاذواق المعتدلة .

اما ((الاولاد)) ، ســواء اولاد الجامعة ، او الاولاد الاخرون ، اولاد البلد .. الذين يأكلون الحجر ، هؤلاء الذين هم ((أنصح من العفاريت الزرق)) فان لهم حديثا اخر كنت أطمع ان اقوله ، وان اتحدث عن الاعباء التي القتها المسرحية عليهم ، والمهمات التي ندبتها لهم ، ووجه الحياة التي ارادت لهم ان يغيروه .. ولكنهم لم يفلسوا ، ولم ينحرفوا ، ولم يتمزقوا .. كانت مهمتهم فوق طاقتهم ، وشوطهم ابعد من قدرتهم ، وواقعهم اقسى من عضلاتهم ، ولكنهم مضوا .. انتصروا على الانحراف والتناقض والتمزق ، واستطاعوا ان يكشفوا عن الافق الجديد للحياة الجديدة حين شقوا هذا الافق في السويس والاسماعيلية بايمانهم وبنادقهم .

لقد سكن هؤلاء الاولاد عزبة ((بيانوتي)) وتركوها تحترق .. ان ذلك هو بالضبط التعبير عن دورهم .. وجدوا في وسط الظلام ، واستطاعوا ان يخرجوا منه .. ان النار التي احرقت العزبة هي التي اتت على الاستعمار القديم ، وهي القوة التي هدمته وبشرت بالحياة الجديدة وعملت لها .. وكان زواج ((حسنية)) من ((ممدوح)) هو التجسيد المادي لهذا الظفر، ظفر جيل الاولاد ، الظفر الذي يتوجه الحب.

ان هؤلاء ((الاولاد)) يحتاجون الى اكثر من هذا الحيز القصير الذي بقي لهم .

★

تمنيت لو كانت صلتي بالتمثيل اشد واقوى .. اذن لاستطعت ان اقول شيئا عن الممثلين .. ولكن حظي من ذلك لا يحول بيني وبين ان الاحظ دور المهندس ((او الباشمهندس)) دور ضعيف .. وان احدا لا يتصور ان يكون ((الباشمهندس)) بمثل هذه التفاهة والبساطة ، بحيث يعطي المخطط الذي أنفق فيه ليله ونهاره للرجل السكير الذي تفوح منه رائحة الخمر بكل هذا اليسر وهذه السهولة اتراني اريد ان أقول شيئا عن المسرح ايضا ؟ عن ((الديكور)) الذي لم يتغير طيلة الفصول ؟

★

لقد كانت حلوة هذه الليلة التي قضينها اشهد عزبة ((بيانوتي)) على قلق المقعد وضيقه.. كانت غنية ، مسرحية، وتمثيلا ، ورفقة ايضا.. كانت غنية رغم كل الفقر الذي تعيش فيه فرقة الخميسي فيما يبدو .. ولكن اليست هذه المجموعة الناشئة من ممثليها - واكثرهم في طراوة العمر - تعبيرا عن الجيل الجديد ؟.. تعبيرا عن هؤلاء ((الاولاد)) في الحياة الفنية ؟!

شكري فيصل

النقد والعملية الابداعية

ـ تتمة المنشور على الصفحة ١٦ ـ

يظهر حالة نفسية فردية ، يستطيع (فنانون) آخرون ان يبلغــوا الانفعال الحقيقي والصفة الفريدة في جوهرها المحتوم . وليحملونا على ان نقوم بالمجهود نفسه هم يجبروننا على ان نرى بانفسنا شيئا مـن الذي رأوه هم . فيحدثوننا او يوحون الينـا بأشياء لم يكن الكلام المألوف معدا لان يعبر عنها . ويذهب (فنانون) آخرون أبعد فابعد . فهم يدفعوننا لتحريك اوتار خفية كانت تنتظر من يثيرها في اعمـاق كياننا . وهكذا لا مهمة للفن ، أكان تصـويرا او نحتـا ، شعـرا او موسيقى الا ان يطرد الرموز النفعية والتعميمات المتواضع عليها والمسلم بها ، اجتماعيا . وكل شيء يطرد الواقع عنا . فالفن يضعنا وجها لوجه مع الواقع . الفن هو فقط رؤية اكثر مبـاشرة للواقع . ولكن هذا الصفـاء فـي الادراك ادارة الظهـر للموضعـات النفعيـة ؛ انه يتضمن « لانفعيــة » عفوية ومركزية في الاحسـاس والوعي ، و « لا مادية » معينة فـي الحيـاة ، وهـذا ما سمي دائمـا مثالية وبرغسون يرى ان التضاد بين الواقعية والمثالية في الفن يقوم على سوء تفاهم . ففي نظره تقوم الواقعية في حقل العمل ، بينما تقوم المثالية في الروح . فعبر الحياة المثالية فقط نستطيع ان نختصر الاتصال مـع الواقـع .

هذه النظرة البرغسونية للفن تعود في بعض جوانبها الى النظرة البدائية للشعر والالهام حينما كانت الشعوب ، في فجر مدنيتهـــا تعتبر الشاعر او الفنان وسيطـا بين البشر وقوى غيبية ، ألهة او شياطين تلقي على لسانه الشعر او الموسيقى او الغناء . ولكن برغسون استبدل الالهة او الشياطين او الموز بالطبيعة التي جعلهـا تصطفـي الفنان كانسان فريد مختار لتزوده بقوى خارقة في رؤية الاشياء وفي نقل الرؤية للناس . وبرغسون يضفي على الطبيعة نوعا من القوة الواعية . ونظرته هذه تنحدر من اتجاه الفلسفي العام المرتكز على الغائية التي تحاول تفسير حركة التطور في الطبيعة والحياة بوجود قوة منظمة مدركة تنبثق من الطبيعة وتشرف على دفع الكائنـات في سيرها الطويل نحو اشكال اكثر كمالا وتعقيدا ووعيا وفردية وخروجـا من المادية والسكون والتماثل . هذه الحركة هي التي يسميها الفيلسوف الفرنسي « الزخم الحي » والذي يعتبره المحرك الاول للتطور الخلاق .

ورغم ما تزخر به هذه النظرية من براعة وديناميـة مشوقة ، فاننـا نعتقد انها لا تصمد امام الفحص العلمي الذي ينكر عليها غائيتهـــا الشديدة ومحاولتها لحصر الموهبة الخلاقة عند الفنان فيما ترفده به الطبيعة والغريزة (تحت اسم الزخم الحي) صارفة النظر عن اثـر العوامل الاجتماعية في تكوين الحس الجمالي والموهبة الابداعية .

ولكن هذا التحفظ لا يمنع من الاعتراف بالمكسب الجديد الذي جاء على حد النظرة البرغسونية في تركيزها الاهتمام على طابع التفرد والمعاني البكر التي تعطيها اللغة الفنية للاشياء بعكس اللغة المألوفة التي لا تعطي فنها الا صورا جزئية مبتورة مبتذلة ، الا رموزا عامـة ومشتركة بين الناس .

وقريب من هذه النظرة بل وتنحدر منها افكار الاديب الفرنسي تيرى مولنيه Thierry Maulinier عندمـا يفرق بين اللغـة الشعرية واللغة العادية فيقول :(1)

« بما ان وظيفة الشعر ان يوحي بوسائله الخاصة النصيب الفريد في كل شيء مسمى ، تبدو الاعمال الشعرية بمثابة الوسيلة الاكثر فعالية بمتناولنا لاكتشاف ما يستعصى على الكلام الصريح ، من العالم . وباضافتها على كل مفرد ، في الكلام المألوف ، ما ليس يقوله ، تقوي هذه الاعمال الشعرية ، ان لم يكن قدرتنا على العالم ، فعلى الاقـل احساسنا به .

ومن الاخطاء الشائعة التناقض الذي يفرضه الناس بين «الشعر» و « الواقع » . فالكلام يخبيء الواقع تحت قشرته الشفافة ، باستعماله المألوف . اما الشعر فيعيد للكلام عمقـه ويسمح لنـا نبصر وراءه الحقائق الواقعية التي لم نكن لنقيسها عادة الا في مخططها النفعي . وبذلك يملك الشعر سلطانا لا يحد على الكون وسلطانا اكبر على الواقع . وبذلك يملك ايضا ، ككل عملية خلاقة ، صفة عقلانية عالية . فما يعزى الى الشعر من « لا عقلانيــة » ومـن « لا واقعيــة » ليـس الا مـن باب الهراء . بل على العكس يمكن تحديد الشعر على انه عقل اعلى ؛ وان قيمته الفريدة ، كأداة للمعرفة ، تتـأتى مما يخلق ، في نطاق مقاييس خاصة للاشياء يجهلها العقل المنطقي . ان العملية الشعريـة ترفض هذه الفوضى في العقل البشري التي تحسب انها تمتلك لب الاشياء . انها تجرف المبدع الخالق الـى هـذه الحـواشي مـن الكون التي يتركها الكلام المألوف عذراء ؛ الشعر يستخرج لنا من عالم ابدي البكارة مباهج دائمة التجدد . انه يعطينـا اذن الشكل الاعلى للمعرفـة » .

ويلتقي هنا تييري مولنيبه مع فاليري عندما يقول : « الشعر هـو كلام في حالة التولد » . فالشاعر في نظرهما يسمي الاشياء والمخلوقات بما يشبه جلال المعمودية . ويبدو ، لهما ، انه لا تكتفي بتسميتها وانمـا ايضا بخلقها ، عندما يسميها . فكأنه يقول للاشياء عندما يذكر البحر او المراة أو الشجرة : كـن بحـرا ! او كوني امـرأة أ أو كونـي شجرة ! » وهكذا يستعيد الكلام وظيفته شبه الالهية كعمل لتعميد الاشياء . ان الشاعر يبدو كأنه يدعو العالم ان يولد من جديد .

هذه النظرة تعيد الى الاذهان الكلمات الملتهبـة التي كان يصف بها الشاعر شيلي (1) العالم السحري الذي تكشفه العملية الشعريـة مصدقا على قول تاسو : « ليس من يستحق اسم الخالق ، غير اللـه والشــاعر » .

ونرى ان هؤلاء المفكرين الذين يمثلون المدرسـة الرومنطيقيـة (شيلي) او الامتداد للمدرسة الرمزية (فاليري ومولنيبه) لا يبعدون كثير ، عن الالتقاء ، في بعض الوجوه ، مع المدرسة الواقعية التي لـم تكن تتردد عن التصريح على لسان رائدها كارل ماركس :

« الفن هو بمعنى في المعاني ، أسمى درجة من درجات الفرح يمكن ان يهبه الانسان لنفسه . والفن يعبر في درجته السامية عن خلق الانسان ذاته بذاته » (2) .

وهل يعدو هنري ، احد المخططين النظريين لهذه المدرسة ، روح آراء مولنيبه وفاليري عندما يقول منطلقا من فكرة ماركس : « الفـن فرح (يعني اكثر من متعة واكثر من اهتمام ذهني) انه خلاص . ومـا يزال يخلص الكائنات البشرية من حدودها . لقد عرض وما يزال يعـرض اسمى صور الانسان : النماذج ، القدوات » (من كتاب علم الجمال ـ ص ٤٧٠) .

وكذلك يقترب الماركسي بليخـانوف من كـل المفكرين الالمان والفرنسيين الذين عالجوا قضية الفن والجمال حين يقول :

« على الفنان ان يضع في صورة فردية الشيء العام الذي يشكل الاساس لاثره » .

(بليخانوف : الفن والحياة الاجتماعية . النص الفرنسي باريس ص. ٢١٦) .

ومثله ايضا ، من هذه الناحية ، هنري لوفيفر عندما يعرف الفنـان

---

(١) تيري مولنيبه : مدخل الى الشعر الفرنسي دار جاليمار ١٩٣٩ .

(١) شيلي : Shelley دفاع عن الشعر ـ كتب سنـة ١٨٢١ . انظر مقاطع منه في كتاب الين وكلارك : « النقد الادبي » ص ٣١٤ .

(٢) وردت في كتاب « علم الجمال » لهنري لوفيفر . ترجمـة محمد عيتاني ص ٤٩٠ .

بقوله : « الفنان ، الخالق في الفن ، هو كائن انساني يحس باستعداد وبحاجة اساسية ملحة لنشر ما انطوى من ذاته وتحقيق هذه الذات في شيء محسوس في موضوع « والفنان يختلف في هذا الامر عن العالم والفيلسوف وعن رجل النضال والعمل . » والامر هنا يتعلق بالفنان لا بالفن اطلاقا . وهذا التعريف يشير بشيء من الالحاح الى وجه من وجوه الفنان : الى الدعامة التي لفرديته الشخصية في النمو العام للمجتمع والحضارة » (١) .

وهكذا يتفق جميع الذين عالجوا الموضوع الجمالي في الفن ، على مختلف ميولهم واتجاهاتهم على اعتبار النزعة لطبع الاشياء ، موضوع اهتمام الفنان ، بالطابع الفردي كعنصر اساسي من عناصر الابداع الفني. فردية العمل الفني ، هي في صلب العملية الفنية . وهي المرتكز للتفرد وللاصالة والطابع الفريد .

هذا مع ضرورة الاشارة الى ان انصار مدرسة الواقعية الاجتماعية وعلى رأسهم الماركسيون ، يصرون على اهمية العنصر الفردي في الخلق الفني لينتهوا الى ضرورة العناية بدرس الظروف الاجتماعية والتاريخية المكونة لشخص الفنان وللمادة الفنية التي يعالجها وخاصة اثر العلاقات الانتاجية السائدة في مجتمع ما ، في عصر ما ، في تكوين الانتاج الفني، وحتمية تعبير الاثار الفنية وغيرها من الابنية الفوقية للظروف الاجتماعية والاقتصادية التي تقوم في اساسها كبناء سفلي .

والان بعد هذه الجولة الواسعة في مختلف المفاهيم الفكرية للجمال وللعملية الابداعية ، اصبح لزاما علينا ان نتساءل :

ما علاقة النقد الفني بهذا العالم الخاص الذي اجمع الفلاسفةوالمفكرون على افراده للنتاج الشعري والموسيقي والفنون الاخرى ؟ هل بالامكان ادخال النقد في نطاق هذا العالم ؟ او بالاقل ، هل في وسعنا ان نؤكد ان العمل النقدي يحمل الملامح والسمات التي اضفاها المفكرون الذين ذكرنا على الاعمال الابداعية التي ادخلوها في مجال الفنون الجميلة ؟

لقد قلنا في مستهل بحثنا ان النقد فن مستقل عن الفنون الابداعية التي نعالجها . وقد كان من البدهي ان يستتبع هذا التأكيد ان ينفي فورا البحث بعلاقة النقد بالعملية الابداعية المميزة للفنون الجميلة . فاستقلال النقد كان من شأنه ان يحمل على الاقرار بان له اصولا مختلفة واساليب وفعاليات ونواميس من طبيعة تختلف عن نواميس منشأ الاثر الفني وفعاليته .

هذا صحيح لاول وهلة . فان نظرة عاجلة على اكثر الاثار النقدية المعروفة تحمل على الاعتقاد بان النقد يدخل في نطاق الابحاث العلمية اكثر مما يدخل في دائرة الخلق الفني .

فالنقد يشارك الابحاث العلمية خاصة الاعتماد على التسلسل المنطقي. وهو يرتكز على المعرفة الواعية لانه في طبيعته وفي غاياته محاولة لالقاء الضوء على الاعمال الفنية ولتنمية الوعي بمصادر الجمال فيها ؟ وان تركيز المدرسة الحديثة في النقد وخاصة في بريطانيا والولايات المتحدة، على اعتماد المعطيات التي تقدمها العلوم المختلفة تزيد في اضفاء الطابع العلمي على الابحاث النقدية التي اصبح البعض يعتقد قسما منها ملحقا ببعض العلوم وخاصة علم النفس والتحليل النفسي .

يقول بيوس سرفيوس (٢) : « ان لغة العلوم هي مجموع العبارات التي يوجد لكل منها بديل او عبارة معادلة » .

وهو يعني بذلك ان العبارات والجمل التي تستخدم لطرح مسالة حسابية او لتوضيح اختبار كيماوي او فيزيائي مثلا تتصف باحتفاظها بالمعنى ذاته بالنسبة لجميع القراء أو السامعين . ومن جهة أخرى بالامكان استبدال المفردات بمفردات أخرى في داخل الجملة ذاتها دون ان يتغير المعنى المقصود ، وكذلك بالامكان ، في اللغة العلمية استبدال الجمل باخرى لاعطاء المعنى نفسه ، وبكلمة ان للمفردات قوة ابرائية مطلقة في اللغة العلمية ، أي انها مقبولة في التعامل من قبل جميع الناس .

وتنطبق هذه الصفات على لغة البحث النقدي ، باستثناء بعض الكتابات النقدية التي يمكن ان تدخل في فئة النثر الفني . ففي لغة النقد ، كما في كل لغة علمية تحمل المفردات الواحدة المعاني نفسها بالنسبة لجميع القراء ، انها تحمل المعاني « الاستعمالية » ، كما يقول فاليري اي المعاني التي يكرسها الاستعمال . وكذلك من الممكن تلخيص بحث نقدي ونقل محتواه الى القراء بصورة تقريبية او مختصرة . ويمكن ترجمة الاثر النقدي من لغة الى اخرى دون ان تفقد اكثر قيمتها .

اما الاثر الفني فيستعصي على جميع هذه المحاولات . فان قيمة هذا الاثر رهن بطابع الكلية والوجدانية والتفرد الذي يحمله ، بحيث لايمكن ان ينظر اليه الا كاملا وكما ورد في ريشة مبدعه او بازميله وكل محاولة لابدال جزء منه باجزاء يعتقد انها معادلة ، وكل محاولة لنقل محتواه بتعابير اخرى او باشكال وصور مختلفة تقضي عليه وتفقده المبرر الاول لوجوده ولقيمته : الاصالة . والاصالة تعني انبثاق الاثر الفني من ذات الفنان بصورة مباشرة وظهوره تعبيرا مباشرا عن العواطف والاندفاعات المتحمة والملتصقة التصاقا حميما بشخصيته الفردية ولهذا فان من المتعذر تلخيص العمل الفني او نقله الى لغة اخرى . ان كل ماينقل هو محتواه ، والمحتوى ليس الا احد عناصر الاثر الفني ولكن من المستحيل نقله بكليته وميسمه المتفرد الاصيل .

ومع ذلك ، مع كل هذه السمات التي تقرب النقد من البحث العلمي فاننا لانميل الى استبعاد العمل النقدي استبعادا كاملا عن دائرة الانتاج الابداعي .

---

(١) هنري لوفيفر : علم الجمال — ص ٤٦

(٢) بيوس سرفيوس : Pius Servius لغة العلوم — ١٩٣١ ص ٣٩

فاننا قلنا انه اذا كان النقد مستقلا عن الفنون الاخرى فهو متصل بها اتصال التمثال بالحجر او الخشب الذي صنع منه .

وهذا الامر يؤدي الى ضرورة مشاركة الفنون الاخرى الكثير من عناصرها وهمومها ومخاطر تكونها .

فالنقد ليس علما كله . انه لايقع في نطاق البحث العلمي الا في جانب منه ، ولكنه في جانب اخر يقع او يتجه نحو الوقوع في دائرة الخلق الفني . النقد هو احد النشاطات الانسانية التي تقع على التخوم القائمة بين العلم والفن . وهو بحكم مركزه هذا يستعير من كل من الجانبين بعض عناصره ليغذي بها الجانب الاخر . مثله في ذلك مثل الفلسفة وعلم الجمال .

ومن الواضح ان النقد استفاد الكثير من مكتسبات المعرفة العلمية . ومنذ اقدم العصور لجأ الباحثون والفلاسفة الى معطيات العلم لتقييم الفن . فمنذ القدم استعار الدارسون معطيات الارقام الرياضية لفهم اسرار الايقاع الشعري والموسيقي . وقد تجلى هذا الاكتفاء بين الذهن العلمي والفني في الخليل بن احمد لمشكلة العروض والاوزان الشعرية هذه الدراسة التي كانت احدى المنطلقات الرئيسية للدراسات النقدية للشعر عند العرب . وقد كان للوثبة العلمية الكبرى التي عرفتها الانسانية في القرنين الماضيين وخاصة في العلوم البيولوجية والطبيعية ، ولمولد علوم جديدة اجتماعية وغير اجتماعية قد امد النقد الادبي والفني بمواد للبحث وللاستقصاء لاينضب . هذا بالاضافة الى الدراسات اللغوية والترهية والادبية المقارنة التي وسعت افاق المعرفة الفنية واغنتها على نطاق لاعهد للانسانية بمثله .

ولكن لابد ان يتبادر الى ذهننا هذا السؤال :

وهل اللجوء الى هذه المعارف العلمية هو من نصيب النقد وحده ؟ الم تستمد الفنون من الحركة العلمية والرقي التكنيكي مواد لاتنضب للالهام ومحرضات وموحيات ومواضيع لاحد لها ؟

ولعل المدرسة السوريالية في الشعر والتصوير هي التي ذهبت الى ابعد في هذا الاتجاه نحو الاستيحاء من معطيات العلوم الحديثة . فكان لها الفضل الذي تعتبره من أمجادها الكبرى ، في توسيع مجال الابداع الشعري والفني الى ابعاد كونية والى اعماق من الحياة الفكرية كانت مهملة الى هذا الوقت . ومتروكة دون افادة . فقد كان للتجربة السريالية الفضل في ان تحمل المجهول في اعماقنا النفسية والذهنية الى ضوء الكلمة المهموسة وان توجه نداءاتها الى عقلنا الباطن والى كل اجزاء الانسان التي كانت متروكة في الظلام فاصبح تاريخ الفن مدينا للسريالية بالاغوار والاصداء التي اكتشفتها وبالكنوز المجهولة التي فتحها امام الابداع الشعري وبالمناهج القائمة على التفتت واعادة التنظيم التي اعادت للاشياء في هذا العالم وجودها العميق وقيمتها الاخاذة .

فالتقت السريالية مع الحركة الفرويدية في محاولتهما لدمج الاقسام الخفية وغير المروضة من حياتنا العقلية مع الاثار الموضوعية والقابلة للاداء والنقل من النشاط الفني . وهكذا يصح اعتبار السريالية والفرويدية كدعوتين للوعي لا كدعوتين للاوعي ، وكحركتين الارتفاع باللاوعي الى مستوى الوعي .

ولا يقف التفاعل بين الحركة العلمية والحركة الفنية عند هذا المظهر فالفن الروائي الذي يعتبر علاقة العصور الحديثة استنفد كل جهوده في وضع الحقائق والاساطير العلمية في دائرة البناء الفني ويكفينا ان ننظر الى الاهمية التي كانت تعلقها المدرسة الطبيعية L'Ecole Naturaliste في القرن التاسع عشر في فرنسا على تبني الطريقة العلمية في القصة وفي الدراما وقد بلغ هذا الاتجاه حدا من الغلو ، عند بعض زعماء هذه المدرسة الى حد الدعوة لما سماه زولا : « القصة التجريبية » . والى بناء « ادب يسيره العلم » (1) : وهو يعني بذلك ان يدخل في الرواية المنهج التجريبي الذي ادخله العالم البيولوجي كلود برنارد في علم الفسيولوجيا .

وكما كان الكثير من مسرحيات شيلر وجوتيه واشعارهما انعكاسات للافكار الفلسفية التي كانت تضطرب في تعاليم زملائهم ومعلميهم من فلاسفة المانيا في اواخر القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر كذلك نجد في الكثير من قصص الروائيين الروس ، مثل دوستويفسكي وتشيكوف وجوركي وتورغيف أصداء عميقة للافكار الفلسفية والاجتماعية والعلمية التي كانت تعصف في المجتمع الروسي تحت الحكم القيصري .

وهل من تفاعل مع الجو العلمي اشد مما نجده في روايتي « الجريمة والعقاب » و « الاخوان كرامازوف » اللتين تبدوان محاولة فنية لاستخدام معطيات العلم الجنائي وعلم النفس الناشئين في خلق الاطار للرواية وفي تحريك اشخاصها بصورة تبدو وكأن الحياة على اطراف الحروف . وهل نحن بحاجة الى التذكير بالعلاقة الوثيقة بين قصص جيمس جويس وتعاليم « يونج » في علم النفس الجماعي ، وكذلك بين معطيات علم النفس الناشيء وروايات مارسيل بروست التي تعتبر وثائق لاتقدر بثمن عن حياة النفس اللاواعية واثر الذكريات فيها . وهذا الاتجاه لمثل المعطيات العلمية وللافادة من المنهج العلمي في الاستقصاء والبحث العلمي المنظم وقوة الملاحظة يبلغ ذروته عند قصصي معاصر هو جون شتاينبيك وخاصة في روايته « عناقيد الغضب » ، وفي بعض قصص « الوادي الكبير » التي تزخر بالمعلومات الدقيقة والملاحظات الفريدة عن حياة النبات والحيوان وعن دقائق تركيب الالة مما لاتصدر الا عن عالم راسخ القدم في علمه ومما يعطي هذه القصص نفسا ملحميا في تمجيد الالة والعلم واثرهما في حياة الناس ، يتفق مع مستوى الرقي في عصرنا الحديث .

وحتى الشعراء لم يفلتوا من وحي الحركة العلمية ومن اغراءات عكس رموزها ومناهجها واغوارها الفنية في أشعارهم .

ولن نكرر ماقلناه عن شعراء السريالية ، ولكن حسبنا ان نشير الى شاعر مثل فاليري يجمع كل جلال الجمالية الاغريقية الى صفاء الكلاسيكية الحديثة . فاننا سنجد في شعره كل معاني التوازن والصرامة والانضباط العاطفي وكل الاقتصاد في الشكل والعبارة ، وبكلمة كل الصفات العقلانية التي تذكر بلغة علم الرياضيات المتجردة من كل مايفصل عن ضرورة توضيح المسألة الفكرية العليا .

اننا اوردنا كل هذه الامثلة لندلل ، خلافا لاراء الاسطاطيقيين الذين ذكرناهم ، ان الفن نفسه لايعتمد فقط على الحدس كوسيلة للمعرفة وان عملية الابداع الفني لاتجري فقط في ظلمات الحياة اللاواعية او على هامش العقل المنظم والادراك المنطقي ، وان النشاط الزاخر بالتنظيم الذهني لايدمر حتما المادة الشعرية .

اننا نبيح لانفسنا الاعتقاد بان الفنون ، وان كانت تغني احلام الانسان واشواقه المخبوءة في جملة ماتغنيه ، تعبر ايضا عن العمليات المتوازية المتماسكة المتناسقة بفعل العقل الواعي والتسلسل المنطقي . ولا بد لنا ان نفكر بالجهد الشاق الذي يبذله الروائي المؤلف المسرحي لاختيار اشخاصهما ولتنويعها وتنويع حوارها وسلوكها ولخلق المواقف التي تتصارع فيها لنرى كم من الطاقة الذهنية الواعية تلزم لعمل الخالق الفني . وكذلك كم من طاقات مفكرة وكم من خبرة بالالات وبالاصوات المتفاوتة التي يمكن ان تصدر من كل منها ، وكم من قدرة على التنظيم والتصوير تلزم للمؤلف الموسيقي ليعرف بصورة مجردة نوع الانغام المتالقة التي ستنبثق من تآلف عزف الات معينة في لحظات معينة .

الحدس وحده لايكفي لحل كل هذه المسائل بل يلزم ان تعمل الى جانبه كل القوى الواعية المخزونة في ثنايا عقله ، عند لحظات ابداعه .

وكذلك الشاعر الذي يخضع للقواعد الصارمة من النظم وخاصة للقواعد العروضية في الشعر العربي يحتاج الى مثل هذه الذخيرة من الادراك الحي وحتى الاحلام ، التي يعتقد انها درب الشعراء والفنانين الى الاسرار الكونية ، اليس من الممكن ان نرى فيها البقايا من الحياة الواعية السابقة؟ الا يمكن اعتبار اللاوعي النتاج لتفتت القوى العقلية الواعية ؟ فالابداع الشعري والفني ليس فقط ضربا من الحلم ولكن قبل كل شيء وجها

---

(1) اميل زولا : الرواية التجريبية : Le Roman Expérimental باريس ١٩٠٢

من اليقظة ، ومن التنبه الواعي العميق .

فاذن لايجوز استبعاد النقد عن دائرة الابداع الفني لمجرد أن الناقد يحتاج الى مخزون واسع من الثقافة العلمية والفنية والى مقدرة واسعة على استخدام وسائل التحليل والاستقراء والاستنتاج والاستدلال وغيرها من الوسائل المنطقية .

وكلما كان المحتوى غنيا وعميقا كلما كانت حاجة الفنان اكبر الى استخدام هذه الوسائل العقلية ، ولا يخفي ان غنى المحتوى يشكل احد الاسس القيمة الاثر الفني ولعنصر الديمومة والاستمرار والشمول في تقديره . وهنا تبدو اهمية أفكار المدرسة الواقعية الاجتماعية التي تحاول ان تفسر غنى المحتوى بمدى الغنى والتشابك في العلاقات التي يتحدث عنها وعمق الحاجات الاجتماعية التي يعبر عنها .

وبالمقابل لابد للناقد ، بحكم اتصاله الوثيق بالفنون الاخرى التي يشكل درسها مادته وموضوعه ، أن يكون في عمله النقدي اقرب ما يكون من مواطن القيمة والضياء التي تتم فيها عمليات الابداع الفني ، ولكي يستطيع الناقد تقييم النتاج الفني ، يتوجب عليه ان يمر بحالات الخلق التي مر بها الفنان او بما يعادلها ، فان مهمة الناقد الاولى هي ان ينقل للقارىء بالوسائل المناسبة واللغة الملائمة ، شحنة الاحاسيس والافكار والتصورات التي يعبر عنها الاثر الفني وان ينزع عنها فرديتها التي اضفاها الفنان ليعيدها الى نطاق التعميمات والرموز المتعارف عليها والمدركة من افهام جميع الناس ، ولكن يستحيل على الناقد ان يقوم بعملية التحويل هذه ، اذا لم يكن لديه القدرة على الغوص في العالم الذهني والعاطفي ، فيالاغوار الواعية واللاواعية التي انبثق عنها العمل الفني . وبمعنى اخر ان الناقد ، بعمله التحليلي للاثر الفني يقوم برحلة مماثلة لرحلة الفنان ولكن في اتجاه معاكس ، فبينما يذهب الفنان من الاشياء والعواطف ومن رموزها المخزونة في الكلمات والمكرسة بالاستعمال العام لنصل بها الى التعميد الفردي ، والطابع الشخصي الذي يضفيه عليها يعود الناقد بالعالم الخاص الذي يبدو من خلق الفنان وحده ليضعه في متناول القراء والسامعين ، وفي نطاق ادراكهم العام ؟ ان الناقد يعيد بتحليله للاثر الفني ، خلق عالم الفنان من جديد وبصيغة جديدة . فالنقد هو اذن عمل ابداعي ولكن بصورة معكوسة . وهو يحمل من عدة وجوه الطابع الفردي الاصيل الذي نجده في كل صنع فني .

وبودنا ان نوضح هنا معنى الطابع الفردي الذي رأينا اكثر الباحثين يتفقون على توفره كعنصر اساسي مميز لكل اثر فني . اننا نرى ان فردية الاثر الفني تعني مجموع عمليات التحويل التي تمر بها الاشياء والانفعالات التي تحدثها هذه الاشياء في نفس الفنان . فالاحساس الفني في نظرنا ليس الا نوعا من ارتفاع الحدود والحجب التي تقوم عادة بين « أنا » الفنان والعالم الخارجي . انه نوع من ترشح الحدود الخارجية لنفس الفنان وانفتاحها لدخول العالم الخارجي ولاندماج مرتكزاتهذا العالم وعناصره في تيار الحياة الداخلية في نفس الفنان ، كما تندمج العناصر الغذائية التي يتمثلها الجسم في كل خلاياه حتى لتضيع ماهيتها الاصلية وتصبح شيئا واحدا من طبيعة البيئة الجديدة التي تدخلها . فالاثر الفني نتاج نفس الفنان وفكره ولا يعكس العالم الخارجي الا من خلال الفرد الانساني الذي هو الفنان . الصنيع الفني ليس صورة عن العالم الا من خلال مايسميه النقاد المعاصرون « التجربة الشخصية » للفنان .

وهذه هي الحال فيما يتعلق بالناقد . فهو في فحصه للاثار الفنية لايستطيع الا ان يتمثل عناصرها الاساسية وان يخضع رؤيته لهذهالعناصر لجميع عمليات التحويل الذهني Metabolisme mental والتفاعلات والتمثل التي تتم عادة في نفس الفنان ، ولكن بصور وفي اتجاهات مختلفة وفقا لمزاج الناقد وثقافته وحساسيته ونفاذ بصيرته . وتخرج صورة الاثر الفني من ريشة الناقد انعكاسا لجميع هذه الاغوار النفسية الواعية واللاواعية التي تشكل بمجموعها نفس الناقد . انها تبدو تعبيرا لرؤيته الفردية ولتجربته الشخصية بالقدر نفسه الذي كانت تعبيرا عن تجربة الفنان .

وفي الحالتين تتم عمليات خلق ، أي تنظيم جديد اصيل ، فريد لعناصر تدخل في تكوين العالم الخارجي او كبديل وصور لهذه العناصر بشكل الوان وخطوط أي الرؤية من خلال ذاته فقط أو كلمات ، ولكن الفرق بين الصنيعين هو ان الفنان يعطي الرؤية المباشرة للعالم اما الناقد فلا يعطي الا الرؤية غير المباشرة لهذا العالم ، أي الرؤية من خلال نفس الفنان ونفس الناقد على السواء .

ومن الذي يستطيع ان ينكر الطابع الفردي الفريد والاصالة الفنية وبالتالي ميسم الابداع في العمل النقدي ، ازاء آثار مثل اثار الجاحظ ، وابن قتيبة ، وابن المعتز وابن الاثير ، وبعض مقاطع من الاغاني التي يتعرض فيها لتقييم الشعراء ، وازاء بعض الكتابات النقدية لكتابنا المعاصرين من أمثال عمر الفاخوري في « الباب المرصود » و « الفصول الاربعة » وميخائيل نعيمة في « الغربال » ، وابراهيم المازني ، ومارون عبود في « مجددون ومجترون » و « جبابرة واقزام » ؟ وطه حسين في « حديث الاربعاء » . كيف نستطيع ان نضع فواصل بين عمليات الابداع التي نعزوها للشعر والنثر الفني وهذه الاثار التي تحمل كل سمات هذا الابداع من سعة خيال وثقافة وغزارة علم ، وعمق فهم وشدة حساسية وسلامة حس ، وأحيانا من حلاوة حديث وطرافة لفتة وغرابة روح فكهة أو ساخرة . كيف نستطيع ان نبعد النقد عن مجال الفنون الابداعية ، وليس من عصر الا ونرى فيه الشعراء والفنانين أنفسهم ينزلون الى حومة النقد يدافعون بها عن مذاهبهم وارائهم الشعرية والفنية بالحماس نفسه والزخم نفسه والحساسية والطرافة والسحرية نفسها التي نجدها في آثارهم الفنية الاخرى . كيف نستطيع ان ننفي صفة الابداع عن نقد ناقدين محترفين مثل سانت بوف وتين ورينان وهازليت ووليم امبسون وايفور ريتشاردز وعن الاثار النقدية لشعراء وفنانين من امثال شيلي وكولريدج وبودلير وفاليري وادجار الان بو وسارتر وأراجون و ت . س . اليوت .

وبعد ، أي فنان وأي شاعر يتخلى عن صفة الناقد في داخل ذاته في كل لحظة من لحظات عمله الابداعي الا يصح القول أن الفنان هو اول ناقد لاثاره ؟ أليست عمليات التنقيح والتهذيب والتصفية المتتابعة التي يمر بها الفنان والشاعر قبل ان يسلم اثاره للجماهير هي في حد ذاتها صور خاصة من العمل النقدي ، أو « النقد الذاتي » كما ورد في اللغة السياسية ؟ أليست هذه العمليات التي تتجوهر فيها الاثار الفنية وتتصفى أثناء تكونها التدريجي جزءا لايتجزأ من العمل الابداعي ؟ فكيف يصح اذن ان ننفي هذه الصفة الابداعية عن العمل النقدي الذي لايعدو ان يكون تسجيلا كتابيا لهذه العمليات أو لما يشابهها ، بقلم الفنان نفسه أو بقلم شخص مختص بهذه العمليات النقدية ؟

ونحن في عالمنا العربي هنا ، ألم تدخل في تراثنا الشعري المتداول على الشفاه وفي الكتب ، أحكام نقدية وردت بصورة شعرية من مثلقول عنترة الذي يدل على ان المحتوى الشعري مبذول لجميع الناس وان الابداع يقوم في طريقة الاداء : « هل غادر الشعراء من متردم »

ومن مثل قول أبي نواس الذي يسخر فيه من الطريقة التقليدية في الاستهلاك الشعري بالبكاء وتذكر الاحباب :

دع ذكر ليلى ولا تطرب الى هند   واشرب على الورد من حمراء كالورد

والخلاصة فاننا نعتقد ان الاثار النقدية والاثار الفنية تشترك في كثير من المواضع وتختلف في كثير من الوجوه . فاذا كان صحيحا انالحدس يغلب في اكثر الاعمال الفنية وان العقل الواعي يغلب في اكثر الاعمال النقدية كوسائل للمعرفة والبحث ، الا اننا نجد ان هذه الصورة العامة التي تحاول ان تضع حدا فاصلا بين المجال النقدي والمجال الفني ليست دائمة الوضوح والثبات . وليس من العسير علينا ان نجد العديد من الاثار النقدية التي تتصف بصفات العمل الفني وبطابعه الابداعي كما نجد العديد من التعبيرات الفنية يشارك النقد والابحاث العلمية سماتها العامة ؟ كل ذلك من شانه ان يطمس الحد الذي تحاول التعريفات ان تضعه بين المجالين وان يسمح بادخال النقد ، من بعض النواحي ، في مجال الاعمال الابداعية .

علي سعد